toma pavel

ISBN 973-21-0355-8

Lei 200
TL 2
Total 202

editura minerva

„Paradoxul rigidității infidele și al simplității adecvate îl e foarte caracteristic lui Toma Pavel, absolvent strălucit al Universității București (promoția 1963), actualmente profesor la Princeton, una dintre cele mai renumite universități americane, și autor al câtorva lucrări de referință în teoria contemporană a literaturii. Cartea de față ilustrează exemplar această atitudine rară și distinsă, inteligentă și a mizabilității investigative...

Prin *Lumii ficționale*, Toma Pavel reîntilă strălucitor în circuitul viu al culturii române, după ce și-a cucerit deja o renume mondială, poate de necontestat în rândurile specialiștilor."

PAUL CORNEA

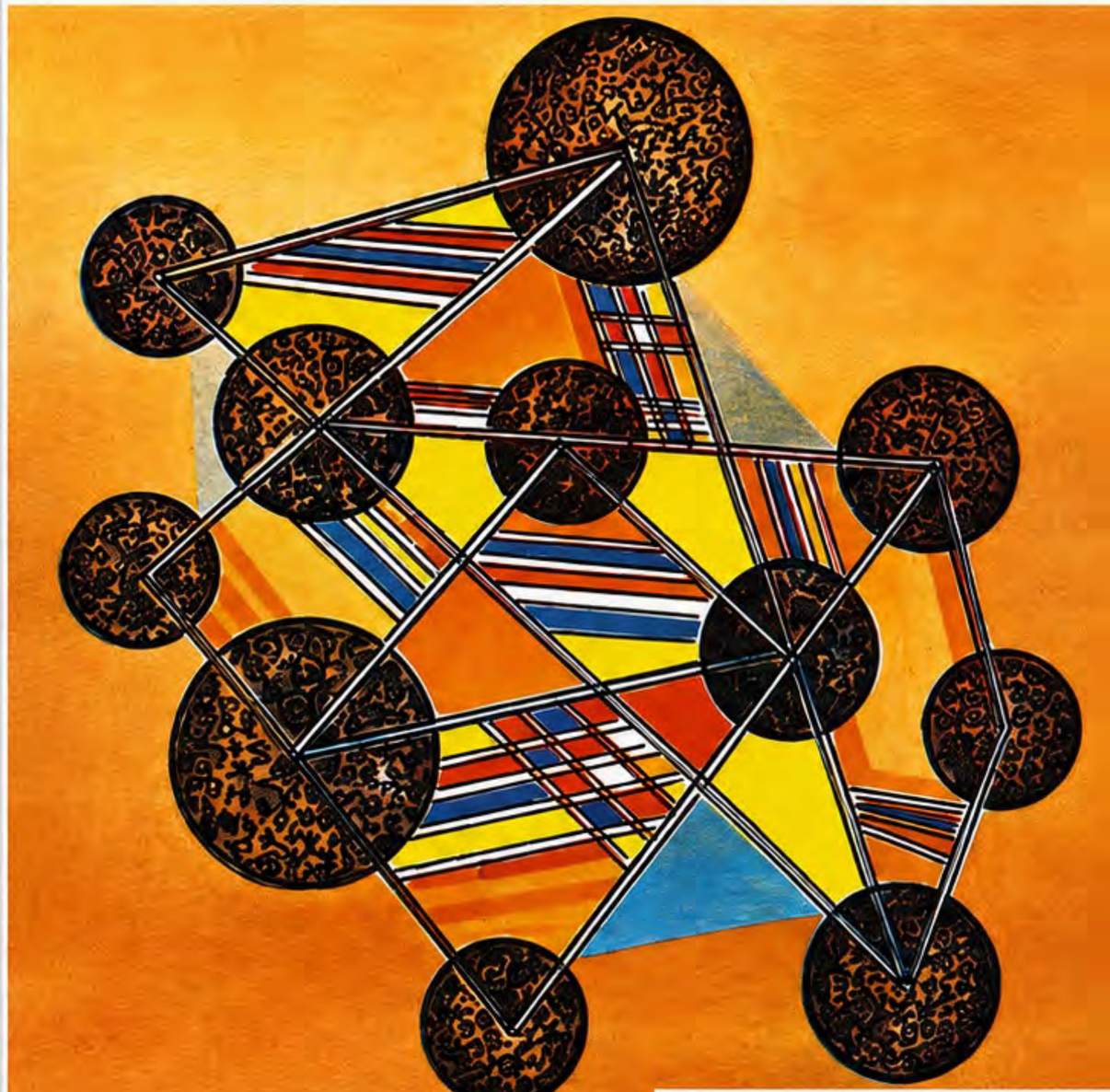
1388

fondată în 1895 bpt serie nouă

toma pavel

toma pavel

lumi ficționale



cultură generală

BIBLIOTECA ALEPH
CLUBUL CĂRȚII DIGITALE

Ilustrația copertei : *Anton Slavnicu*

De același autor în „Biblioteca pentru toți"
(serie nouă) :

Prefață la : Georges Duhamel, **Viața și aventurile lui Salavin**, 3 vol., traducere de Iulia Soare, Editura pentru literatură, 1966, nr. 338—340 ;
Prefață și postfață la : André Gide, **Fructele pământului. Noile fructe**, traducere de Mona Rădulescu, H. R. Radian și Corneliu Rădulescu, Editura pentru literatură, 1968, nr. 467.

toma pavel

lumi ficționale

TRADUCERE DE MARIA MOCIORNIȚĂ
PREFAȚĂ DE PAUL CORNEA

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1992
EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI

Pentru versiunea românească toate drepturile
rezervate autorului și Editurii Minerva

Toma Pavel, **Fictional Worlds**, Cambridge, MA Hervard University Press, 1989.
Versiunea românească a cărții a fost revăzută de autor.

I.S.B.N. 973—21—0355—8

UN GHID AL ESCAPADELOR ÎN IMAGINAR

În anul 1968, anul invadării Cehoslovaciei dar și al revoltelor studențești din Vest, autorul cărții de față se întreba în opera sa de debut, *Fragmente despre cuvinte*: „cum de-am ajuns structuralist?" Și-și răspundea, probabil fără a-l surprinde pe cititorul de-atunci (poate nici pe cel de azi): „Cred că m-am lăsat furat de fascinația rigorii". Dar, îndată, aplicînd metoda contrapunctului, proprie felului său de a-și înscena perplexitățile, îi dădea cuvîntul lui Ch. Péguy: „E o prejudecată, dar absolut de nedezrădăcinat, care susține că o rațiune rigidă e mai rațiune decît o rațiune suplă, sau mai degrabă care susține că orice rațiune rigidă este mai rațiune ca orice rațiune suplă". Pasajul-cheie al citatului, datorat aceluiași anti-lansonist și bergsonian Péguy, urmează de-abia acum: „Este, dimpotrivă, evident că metodele suple, logicile suple, moralele suple sînt cele mai severe, fiind și cele mai strînse. Logicile rigide sînt infinit mai puțin severe ca logicile suple, fiind infinit mai puțin strînse... O logică rigidă poate lăsa să-i scape sinuozități ale erorii. Logica suplă, metoda suplă, morala suplă sînt cele care urmăresc, ajung și prind sinuozitățile greșelilor și deficiențelor... Rigiditatea e prin esență infidelă și suplețea e cea care e fidelă."

Paradoxul rigidității infidele și al supleții adecvate îi e foarte caracteristic lui Toma Pavel, absolvent strălucit al Universității București (promoția 1962), actualmente profesor la Princeton, una dintre cele mai renumite universități americane, și autor al cîtorva lucrări de referință în teoria contemporană a literaturii. Cartea de față ilustrează exemplar această aptitudine rară a științei inefabile și a maleabilității investigative, care-i debusolează pe iubitorii de scheme sau pe filosofii fără umor.

În primul rînd, prin faptul că se concentrează asupra ficțiunii — obiect neglijat de structuralismul lingvistic, ori tratat dintr-o perspectivă unilaterală de filosofia analitică, preocupată să creeze un metalimbaj riguros, purificat de orice balast prelogic. Apoi, fiindcă alege deliberat o abordare semantică, ceea ce situează din capul locului cercetarea pe un teren greu formalizabil, plin de neprevăzut, unde categoriile lingvisticii textuale se aplică doar „cum grano salis". În fine, îndeosebi, fiindcă teza pe care vrea s-o demonstreze Toma Pavel confirmă intuițiile profanului, dar invalidează convingerile specialistului : anume că distanța radicală postulată de „segregaționiști" între ficțiune și non-ficțiune, chiar admițînd că e legitimă sub raport „extern" (pentru motivul că „existența aparține numai obiectelor din lumea reală"), nu se justifică sub raport „intern" ; odată ce acceptăm că *Patul lui Procust* ori *Anna Karenina* sînt romane, ceea ce ne frapează e tocmai analogia puternică între funcționarea lumii reale și funcționarea lumilor-simulacru ; mai mult, în viața cotidiană, comportamentul „serios" (normal) al asertării factuale și comportamentul „neserios" (marginal) al asertării simulate aparțin aceluiași continuum, avînd în comun un mare număr de trăsături.

VI

Nu voi recapitula aici detaliul argumentării lui Toma Pavel : ar fi și fastidios și indecent — căci rezumatul trădează, iar un sumar amănunțit l-ar priva pe cititor de o parte măcar a plăcerii lui. O orientare generală asupra sensului cărții ar favoriza însă lectura. De aceea, voi încerca s-o schițez, oprindu-mă la trei teme care, în opinia mea, regrupează principalele idei.

Pe cea dintîi aș numi-o : *fundamentarea teoretică a toleranței ontologice*. Ea subîntinde într-un „primo tempo" o critică incisivă a doctrinelor reductive, în speță, a structuralismului, a teoriei actelor de vorbire și a convenționalismului, care, fie că se dezinteresează de domeniul ficțional, fie că-i limitează semnificația și atributele ; într-un „secondo tempo", autorul își înalță propria-i construcție, o teorie „integraționistă", bazată pe o ontologie flexibilă, permițînd înglobarea entităților simbolice și a ființelor nonempirice într-un „existent" relativizat.

Structuralismului, Toma Pavel îi reproșează „fundamentalismul semantic", în alte cuvinte, reducerea obiectelor semiotice complexe la structuri elementare (explicarea miturilor de către Lévi-Strauss prin perechi de opoziții semantice atemporale) și „mito-centrismul", adică privilegierea structurilor epice (deci studiul axat pe logica narativă, funcțiile îndeplinite de personaje etc.). În plus, obiecțiile vizează marginalizarea problematicii referinței (opera nu e reprezentare, ci spectacol !), ca și a tuturor particularităților care transcend textul (apartenența de gen, familia stilistică etc.). Teoria actelor de vorbire atribuie un caracter prea decis noțiunii de „autor", ceea ce contrazice observația curentă că există o productivitate a scriiturii (ori a vorbirii) care depășește sfera pur intențională. La fel, e iluzoriu că am putea distinge totdeauna între enunțarea „serioasă" și cea ficțională (nu există criterii sigure

în stare să determine sensul exact al unui anunț, deoarece în literatură contextele sînt variabile, imposibil de redus la un set finit de forme fixe).

Mai complicată e problema convenționalismului, și anume fiindcă pentru a explica producerea și receptarea literaturii, noțiunea de „convenție" e indispensabilă. Conștient de asta, Toma Pavel își îndreaptă tăișul critic împotriva convenționalismului radical, de obîrșie saussure-iană, care pretinde că realitatea în ficțiune e o convenție, asemenea rimei în poezie sau diviziunii tragediei în 5 acte, că stările de lucruri reale ori imaginare din opera literară reprezintă un joc iluzionistic, arbitrar, că pînă și curentul realist, obsedat de adecvare referențială, nu e altceva decît un ansamblu de convenții discursive. Refuzînd această extremă, el adoptă o perspectivă mai flexibilă, sugerată de David Lewis, care consideră convenția un joc de coordonare, socialmente modelat, și de Barbara Herrenstein-Smith, care atribuie tot unei convenții aptitudinea cititorului de a sesiza că într-un text literar mecanismele referențiale obișnuite sînt în cea mai mare parte suspendate. Remarc că pe o poziție similară se situează și cîțiva cercetători europeni, între alții T. A. Van Dijk și S. J. Schmidt. De asemenea, că am formulat eu însumi, în *Introducere în teoria lecturii*, independent de Barbara Herrenstein-Smith, ipoteza că o convenție denumită a „fictivizării" (deosebită de cea a „ficționalității") îl avertizează pe cititor să nu confunde reprezentarea realității cu realitatea însăși, să depragmatizeze textul literar (anunțat prin semnalizări cu caracter specific) și să se orienteze spre exploatarea maximală a potențialului semantic.

Partea constructivă a ontologiei ficționale e întemeiată de Toma Pavel pe ideile lui Meinong și Parsons, ambii partizani ai relaxării limitelor dintre real și imaginar. Ex-

trem de ingenios e adjudecată, în același scop, teoria cauzală a numelor. În măsura în care, de pildă, numele propriu nu e abrevierea unui set de proprietăți, ci o dezignare valabilă chiar dacă o serie de însușiri ale ființei respective nu ne sînt cunoscute (cum susține Kripke), atunci, din acest punct de vedere, nu subsistă nici o deosebire de esență între numele I. L. Caragiale și J. R. Ewing. Pe de altă parte, pretenția că referința e determinată de un act inițial de „impunere a numelui" poate fi tot atît de bine încălcată în cazul unui nume născocit, ca și al unui nume real. În propoziția : „Homer a fost un mare poet" nu putem localiza un individ legat de numele Homer printr-un lanț de determinări istorice explicite. Dar acest „eșec referențial" provenit dintr-un obstacol insurmontabil (incapacitatea de a coborî pînă la actul inițial de „impositio nominis") e de aceeași natură cu cel întîmpinat cînd vorbim de Moș Crăciun. Practica referențială nu reclamă controlul strict al lanțurilor cauzale decît în paradigma unui tratat de filosofie analitică ; în viața de toate zilele, uzăm de numiri socialmente acceptate, fără a le cunoaște în toate cazurile provenienta. O dată mai mult reiese că, sub raportul abordării interne, diferența dintre semantica ficțiunii și nonficțiunii se atenuează, părînd a fi mai degrabă de grad, decît de natură.

Cea de-a doua arie majoră de preocupări a cărții lui Pavel aș grupa-o în jurul temei : *statutul ficțiunii.* Cum s-a văzut și din cele spuse pînă acum, pentru autor ficțiunea e un concept semantic. Cel mai bun mijloc de a-l defini e de a-l reprezenta ca o zonă marginală a spațiului ontologic comunitar, ca „o regiune periferică, folosită în scopuri ludice și instructive" (admițînd, în același timp, că zona centrală e ocupată de modelul socotit drept „adevăr suprem și principiu ordonator"). Deopotrivă, însă, ficțiunea

e și un concept pragmatic, nu doar „un mit decăzut" (cum susțin istoriștii), ci un construct imaginar, repus mereu în discuție pe parcursul timpului, căci ceea ce e considerat drept „adevăr" la un moment dat (de ex. : relatările despre zei) poate trece mai tîrziu drept „eroare". Fără a mai vorbi de dubla postură a aceluiași personaj sau eveniment, în funcție de accentuarea sau estomparea corespondențelor lui cu realitatea : un același domnitor medieval apare ca „adevărat" într-o carte de istorie și ca „ficțional" într-un roman. Oricum, modelele ontologice servesc mai multor serii de consumatori ; versiuni demise pot supraviețui, găsind noi categorii de beneficiari ori schimbîndu-și funcțiunea.

Toma Pavel crede — și are dreptate — că pentru a cuprinde întreaga varietate a lumilor ficționale n-ar fi inutilă o tipologie a lumilor posibile, conceptul de „posibil" fiind însă înțeles mai puțin tehnic decît în semantica modală iar cel de „lume" mai suplu decît în ontologiile tradiționale. Dar filosofii n-au în vedere asemenea precauții, căci pe ei îi interesează o semantică riguros unificată. Astfel, Kripke pretinde că pentru a reprezenta operele ficționale ca lumi trebuie să știm cum sînt produse și să le cerem să nu implice contradicții. La fel, Platinga pune dubla condiție a non-violării legilor logicii și a completitudinii. E totuși evident că ficțiunile literaturii și artei sînt incompatibile cu aceste severități raționaliste.

În căutarea unui model mai adecvat, Toma Pavel se oprește la teoria lui Kendall Walton : potrivit ei, ficționalul se instaurează printr-un joc de tipul „de-a ce-ar fi". Cititorul, captat de operă, își pierde pe durata lecturii sentimentul propriei existențe ; cu alte cuvinte, încetează de a mai contempla ficțiunea din afară, pătrunde în interiorul ei, trăind conflictul și personajele „ca și cînd" ar fi

autentice. Fenomenul, cunoscut sub numele de „identificare" în fenomenologie și estetica receptării — pe care, în mod curios, Toma Pavel nu le pune la contribuție — a fost descris de Jauss, Iser ș.a. cu unele nuanțe, complicații și decalaje care nu apar la Walton. Contribuția originală a autorului nu trebuie însă căutată pe terenul prezentării faptelor, ci al explicării lor prin seducătoarea teorie a *structurilor proeminente (structures saillantes).*

Structurile proeminente sînt definite ca structuri duale, formate din universuri primare, dispunînd de prioritate ontologică (lumea reală) și universuri secundare, reprezentînd diverse variante de lumi posibile ; acestea din urmă nu sînt, izomorfice cu cele dintîi, deoarece conțin entități și stări de lucruri fără corespondent în primele. Modelul convine mentalității religioase, care împarte universul în regiuni calitativ diferite, în locuri sacre („reale" în sensul metafizic al cuvîntului) și locuri profane (lipsite de consistență). La fel, în cazul operelor literare, ontologia primară a lumii se află într-o corespondență mediată și ambiguă cu ontologia secundară a ficțiunii. Însă raporturile între texte și lumi sînt complicate, instabile și, adesea, lipsite de transparență. Prin intermediul unui superb apolog, de tip „borges"-ian, Toma Pavel pune în evidență tocmai eterogenia textuală, faptul că ceea ce „pare" a fi un text unitar e în realitate un miscelaneu ori, și mai selectiv, un compendiu care amalgamează constituenți de origini diverse, proveniți din lumi diferite, uneori incompatibile, supuși însă unui proces de constrîngere structurală. De aceea, mă și tem că în cazul textelor radical auto-referențiale, unde tranzitul între semnificant și semnificat e complet blocat, modelul structurilor proeminente nu e totdeauna funcțional, iar lectura de tip alegoric poate fi contraindicată. Cînd ontologia secundară încalcă în mod

transant legile plauzibilității, cum se întîmplă cu anumite proze de descendență rimbaldiană, alegorizarea devine reductivă, întrucît caută rationalizări și explicații circumstanțiale. Am arătat în altă parte că interpretarea unor texte de acest tip nu trebuie supusă procedurilor de validare curentă, ele ocazionînd doar lecturi proiective, bazate pe asociații și impresii de caracter idiosincratic.

Aș numi cea de-a treia temă care focalizează abordările lui Toma Pavel *cartografierea lumilor ficționale*. De vreme ce granițele lumilor ficționale sînt permeabile iar ontologiile primare și secundare se intersectează, nu e nici o mirare că putem fi, pentru un timp mai lung ori mai scurt, musafirii acestor lumi. Nu direct, desigur, ci prin delegați, prin euri imaginare, fără drept de vot, cărora le împrumutăm emoțiile și trupul nostru, ca într-un rit de participare. De bună seamă că n-avem cum interveni eficient „dincolo", spre a salva o fată inocentă din mîinile persecutorului, ori a opri o catastrofă ; nu ne e posibil decît să suspendăm lectura ori reprezentația (dacă vedem un film sau asistăm la o piesă) ; în schimb, resimțim senzațiile, tremurăm, ne îngrozim sau ne înduioșăm de ceea ce se întîmplă în roman sau pe scenă, „ca și cînd" sau aproape „ca și cînd" am trăi efectiv și nu prin procură în lumea ficțiunii.

Alături de „identificare", fenomen privit din unghiul receptării, există fenomenul simetric, al integrării autorului în universul pe care-l evocă. Deghizarea lui în narator ar ilustra, conform Mariei Laure Ryan, faptul că, din perspectiva creației, ficțiunea e o formă de imitație discursivă, un joc substitutiv. Opinia e asemănătoare cu cea a lui John Searle (discursul ficțional constă din aserțiuni simulate), doar că la Searle autorul e un membru al lumii

reale, în vreme ce la Ryan naratorul e un „alter ego" al autorului, integrat el însuși lumii ficționale.

Călătoria în imaginarul literaturii, în calitate de cititori sau de autori, nu implică abandonarea metodelor obișnuite de inferență ori a regulilor de orientare în real, nici — așa cum am văzut — atenuarea emoțiilor ori a sensibilității la ceea ce aparține afectivului. Cu cît diferența față de „normal" e mai mare, cu atît curiozitatea și dorința de a înțelege e mai solicitată. În esență, „distanța" ficțională se reduce la „diferență" însă, pentru a fi negociabilă, aceasta trebuie menținută în limite acceptabile. Căci, pe măsură ce cititorul se simte mai „departe" de lumea operei, proiectarea eului ficțional devine mai dificilă : efortul adaptării e mai mic în cazul unui roman contemporan și mai mare în cazul *Infernului* lui Dante. Joacă rol și stilul prezentării ficționale, atitudinea amicală ori rezervată a autorului, altfel spus, multiplicarea indicilor de lizibilitate ori, dimpotrivă, ocultarea lor voluntară.

Cît de mari sînt lumile ficționale ? Postulînd că ele provin din reorganizarea unor „atomi" de realitate, Creswell le atribuie dimensiuni inegale : de la un singur punct spațiu-timp la un set maximal de situații particulare. Toma Pavel respinge acest „combinatorialism", incapabil să explice imensa varietate a structurilor imaginarului, îndeosebi construcțiile auto-referențiale (unde, mai puțin ca oriunde, funcționează o mecanică aditivă). E evident că un text ca *Aleph* de Borges e un obiect „ultra-meinongian", care nu explorează resursele unui real alternativ ori posibil, ci resursele limbajului.

Să depindă oare întinderea textului de amplitudinea lumii ficționale ? Aceasta ar presupune că proximitatea perceptivă a cititorului ar rămîne constantă pe parcursul lecturii iar selecția textuală a evenimentelor narate nu și-ar

schimba unghiul de abordare, ceea ce e infirmat în mod evident de experiență. De altă parte, dimensiunea textului e supusă unor convenții generice și unor constrîngeri perceptive : o nuvelă e mai scurtă decît un roman, o piesă de teatru nu poate reține atenția mai mult de cîteva ore ; romanul dă sentimentul magnitudinii, al orizontului vast, schița reduce la fragment. Pare că amploarea lumii ficționale depinde de lungimea textului, și nu invers.

O a doua ipoteză preconizează existența unui spațiu ficțional unitar, transcultural, corespunzător diferitelor epoci, din care autorii își decupează propriile lumi. Această concepție, de inspirație hegeliană, adoptată de istoria mentalităților, nu convine literaturilor moderne a căror diversitate face inoportună reducerea la un imaginar colectiv omogen : o totalizare atît de drastică ar plasa cercetarea la un nivel de generalitate puțin operațional.

Un al treilea model pune în legătură dimensiunea lumilor ficționale cu strategiile utilizate în construirea lor (textuală) : modul privirii (de aproape sau de departe, care fixează anvergura), bogăția informației extra-textuale (supralicitată în romanul realist), aglomerarea incidentelor narative (romanul picaresc în contrast cu *În căutarea timpului pierdut*), utilizarea povestirii sau a înscenării etc.

În fine, o ultimă trăsătură semnificativă a lumilor ficționale este incompletitudinea lor. Și aceasta nu numai fiindcă într-un text finit nu se poate spune totul, ci și pentru că scriitorii uzează de tehnici ale ocultării, elipsei și nedeterminării, spre a obține scoaterea din pasivitate a cititorului sau spre a propune anumite versiuni (misterioase, neliniștitoare, fragmentare etc.) ale universului reprezentat. Tendința de a exagera incompletitudinea lumilor ficționale în ideea că în felul acesta se sugerează incompletitudinea lumii reale e proprie epocilor conflic-

tuale ori de criză. Dimpotrivă, s-ar părea că în momentele de stabilitate și încredere primează tentative de minimalizare a incompletitudinii (ca în romanele-fluviu, de la Balzac la Zola).

*

Nu încape îndoială că prezentarea de față, prin caracterul rezumativ și ordinea proprie impusă materiei, neglijează multe laturi valoroase ale cărții lui Toma Pavel (de pildă, între altele, excelentul capitol despre semantica tragediei ori detalierea conceptului de „peisaj ontologic"). Mai ales însă omite ceea ce e cel mai greu de evocat : verva sclipitoare a scriiturii. *Lumi ficționale* e deopotrivă opera unui cercetător versat, căruia nu-i e străină nici una dintre desfășurările recente ale teoriei literare, și a unui creator sensibil la jocurile imaginarului și la mirajele cuvîntului.

Ca orice cercetare, cartea e legată de o anume etapă a dezvoltării conceptuale, metodologice și analitice, etapă deja în curs de schimbare : azi, de pildă, atitudinile segregaționiste par să-și fi pierdut din virulență iar problematica ficțiunii solicită, cel puțin în opinia mea, o extindere, dincolo de structurile narative, către textele poetice de tip auto-referențial. Cum se întîmplă totdeauna cu lucrările valoroase din domeniul științelor umane, meritul cărții de față nu constă în aceea că „rezolvă", în sensul sumar și trivial al cuvîntului, problemele enunțate : ea le resituează într-un cadru mai adecvat, elimină o serie de teoretizări non-rentabile sau contrafactuale, pune noi întrebări relevante și preconizează ipoteze (aparent) mai convingătoare. Măsurată cu criteriul fecundității — singurul realmente semnificativ —, al aptitudinii incitative și forței de iradiere intelectuală, ea ocupă un loc înalt în ierarhia publicațiilor recente de specialitate.

Apreciez în mod deosebit critica implicată a „raţiunii rigide", pledoaria în favoarea „raţiunii suple". Opunîndu-se în genere, inerţiilor de gîndire şi dogmatizării, Toma Pavel combate, fără s-o spună, şi o anumită intoleranţă formalistă, ajunsă la apogeu în anii '60, care, paradoxal, avea la origină un protest împotriva închistării şi rigidităţilor neo-pozitiviste. Pe de altă parte, el demonstrează, cu argumentul irecuzabil al exemplului propriu, că în teoria literară a zilelor noastre nu ne putem lipsi nici de imaginaţie, nici de intuiţie, nici de umor. A scrie despre ficţiune fără a fi în stare s-o produci şi s-o respiri e — cum ni se întîmplă nu o dată s-o constatăm — o adevărată dramă.

Îmi place la Toma Pavel atitudinea net anti-esenţialistă, nu mai puţin şi orientarea sa tranşant anti-hegeliană, potrivnică tentativelor de totalizare agresivă şi de raţionalizare teleologică a istoriei. Mă îndoiesc însă că această ultimă opţiune ar trebui considerată, cum autorul însuşi o susţine, un anti-istorism. Ca practică a conexiunilor contextuale şi a integrării factorului *timp* în descrierea fenomenală — ca lungă, medie ori scurtă durată —, istorismul nu trebuie confundat cu hegelianismul. De aceea, aş prefera să-l prenumăr pe Toma Pavel în tabăra istorismului moderat, unde mă situez eu însumi.

Cîndva, cu mai bine de trei decenii îndărăt, Toma mi-a fost student, unul dintre cei mai înzestraţi pe care i-am avut într-o lungă carieră ; apoi, mi-a devenit coleg, însă instalat peste mări şi ţări, cu slabe, foarte slabe posibilităţi de contact. Şi totuşi, iată, după ani, am descoperit, citindu-i cartea, mai mult decît unele consonanţe surprinzătoare de sensibilităţi şi puncte de vedere, am descoperit, cu satisfacţie, că putem relua, fără nici o stînjenire, dialogul întrerupt atîta amar de vreme de vînturile potriv-

nice. Îmi place să cred că, în pofida eclipselor și elipselor, a contrarietăților și tăcerilor, această întîlnire, pe podul fragil care separă și apropie existențele, nu e întîmplătoare.

Prin *Lumi ficționale*, Toma Pavel reintră strălucitor în circuitul viu al culturii române, după ce și-a cucerit deja o frumoasă notorietate internațională în rîndurile specialiștilor. Mă bucur de ocazia de a-l prefața. Căci ne recomandăm înșine recomandînd altora ceea ce socotim foarte recomandabil.

PAUL CORNEA

CURRICULUM VITAE

Născut la București, 4 aprilie 1941.

Educația :

Liceul Mihai Viteazul, Diploma de maturitate, 1957.
Facultatea de Filologie, Universitatea din București, Diploma de Stat, 1962.
Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, Doctorat 3e cycle, 1971.

Posturi ocupate :

Centrul de Fonetică și Dialectologie al Academiei Române, 1962—1969, cercetător științific.
Université d'Ottawa, Departamentul de Lingvistică, 1970—1981, de la asistent la profesor titular.
Université du Québec à Montreal, Departamentul de studii literare, 1981—1986, profesor titular.
University of California, Santa Cruz, Departamentul de literatură, 1986—1989, profesor titular.

Princeton University, Departamentul de literatură comparată, din 1989, profesor titular.

Posturi de profesor invitat :

Universitatea din Amsterdam, 1972.
Harvard University, 1982.
École des Hautes Études en sciences sociales, Paris, 1982—1983.
University of Alberta, 1988.
University of California, Berkeley, 1988.

Distincții :

Medalia jubiliară a reginei Elisabeta II (Canada), 1977.
Cavaler al Ordinului Palmelor Academice (Franța), 1990.

Cărți publicate

Fragmente despre cuvinte, București, Editura de stat, 1968.
La syntaxe narrative des tragédies de Corneille : Recherches et propositions, Paris : Klincksiek & Ottawa : Editions de l'Université d'Ottawa, 1976.
Inflexions de voix, essay, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1976.
Le miroir persan, roman, Paris : Denoël & Montréal : Quinze, 1978.
The Poetics of Plot : The Case of English Renaissance Drama, Minneapolis : University of Minnesota Press ("Theory and History of Literature", vol. 18), 1985.
Fictional Worlds, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1986. Ediția a doua, 1989. Traducerea franceză,

Univers de la fiction, Paris : Editions du Seuil, coll. „Poétique", 1988. Traduceri în italiană și spaniolă sub tipar.

Le mirage linguistique : Essai sur la modernisation intellectuelle, Paris : Edition de Minuit, coll. „Critique", 1988, Versiunea engleză, *The Feud of Language*, Oxford & New York : Basil Blackwell, 1989. Paperback edition, 1990. Traducerea în portugheză, Sao Paolo în 1990.

Alte publicații

Editor al unor numere speciale ale revistelor : *Poetics*, *Littérature*, *Poétique*, *Communications*, și *Stanford French Review*.

Autor a peste o sută de articole publicate în diferite reviste în România, Franța, Canada, Statele Unite, Italia, Germania și Olanda.

TOMA PAVEL

PREFAȚA AUTORULUI LA EDIȚIA ENGLEZĂ

În ultimele cîteva decenii am asistat la desfășurarea unei game considerabile de cercetări despre literatura dramatică și narativă, cercetări concentrate mai cu seamă asupra proprietăților formale ale textelor literare. Semantica ficțiunii a rămas însă la periferia atenției criticii. O teorie cuprinzătoare a literaturii reclamă o prezentare viabilă a conținutului literaturii, care să complementeze studiile formale și retorice. În contrast cu reticența poeticilor formaliste de a aborda aspectele semantice ale ficțiunii, filosofia și estetica analitică fac în ultima vreme eforturi considerabile pentru explorarea lor. Tentația de a încălca granițele a devenit curînd irezistibilă și un mare număr de specialiști în semantica literaturii se folosesc de conceptele logicii modale și ale teoriei actelor de vorbire.

Propunînd o examinare atentă a semanticii ficțiunii, încerc să pregătesc drumul către o teorie receptivă față de natura și funcția lumilor imaginare, față de forța reprezentațională a ficțiunii și de legăturile dintre literatură și alte sisteme culturale. După o

introducere care privește critic structuralismul clasic, capitolele al II-lea și al III-lea evaluează relevanța literară a diferitelor poziții filosofice față de ființele și lumile ficționale. O explorare în capitolul al IV-lea a mai multor trăsături ale lumilor ficționale conduce către o dezbatere asupra convențiilor literare în capitolul al V-lea. Legăturile dintre ficțiune și economia mai vastă a culturii constituie substanța ultimului capitol.

Versiuni mai vechi ale unor părți din această carte au apărut în următoarele reviste și sînt recunoscător pentru permisiunea de a folosi acest material: Journal of Aesthetics and Art Criticism, *pentru* Lumi posibile în semantica literară *(1975) și* Probleme ontologice în poetică *(1981);* Poetics *(North Holland Publishing Company, Amsterdam), pentru* Ficțiune și teoria cauzală a numelor *(1979) și* Tragedia *și* Sacrul *(1982);* Studies in the 20th Century Literature, *pentru* Lumi incomplete, emoții rituale *(1982); și* Poetics Today, *pentru* Limitele ficțiunii (1983).

Doresc să-mi exprim gratitudinea față de Social Science and Humanities Research Council din Canada pentru repetatele burse de cercetare și față de Canada Council pentru Killam Research Fellowship care mi-a oferit posibilitatea să petrec anii 1980—81 la Harvard University, iar anii 1982-83 la École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, unde am încheiat prima schiță a acestei cărți. Sînt recunoscător Universității din Quebec la Montreal, pentru ajutorul secretarial primit în ultimele stadii de pregătire a manuscrisului englez.

Un mare număr de colegi, studenți și prieteni mi-au oferit opinii critice și sugestii. Mulțumesc în special domnilor Keith Arnold, Morton Bloomfield, Claude Bremond, Christine Brooke-Rose, Lubomir Doležal, Umberto Eco, Wlad Godzich, Zoltan Kanyo, Shalom Lappin, Georges Leroux, Brian McHale, Dan Nescher, Hilary Putnam, Marie-Laure Ryan, Teum van Dijk, Douglas Walker și John Woods.

Mă simt special îndatorat domnilor Menahem Brinker și Kendall Walton ale căror remarci detaliate și sugestii au fost incluse în versiunea de față. Calde mulțumiri adresez editorilor mei, Joyce Backman și Lindsay Waters, pentru bunele lor sfaturi și răbdarea inepuizabilă.

Prefața autorului la ediția română

Traducerea română a acestei cărți nu ar fi fost posibilă fără inițiativa energică și perseverentă a domnului Z. Ornea, directorul Editurii Minerva. Îi adresez cele mai sincere mulțumiri. În al doilea rînd, îi sînt profund recunoscător lui Paul Cornea, care mi-a fost profesor cu ani în urmă, și care mi-a îndrumat pașii pe calea îngustă dar foarte plăcută a independenței. Prefața pe care Paul Cornea a consacrat-o cărții mele este de o rară pătrundere și generozitate. Doresc să aduc omagiul meu doamnei Maria Mociorniță care a avut imensa răbdare și bunăvoință să traducă un text greu și adesea foarte specializat.

Cartea de față cercetează problemele ficțiunii literare în limbajul riguros al filosofiei analitice. Ideile exprimate aici descind în mare parte din conversațiile pe care le-am purtat cu mulți ani în urmă cu bunul meu prieten și îndrumător filosofic Mihai Șora. Ediția engleză, publicată în 1986, purta ca

dedicație numele lui de botez, Mihai. Ediția românească îi este dedicată pe față și pe deplin, în semn al recunoștinței și dragostei mele statornice.

Princeton, New Jersey
August 1992

1. DINCOLO DE STRUCTURALISM

În acest volum sînt supuse discuției cîteva probleme majore ridicate de teoria ficțiunii, domeniu care se situează la confluența dintre critica literară și filosofie. În ce-i privește pe filosofi, interesul față de ficțiune se încadrează perfect în dezvoltarea filosofiei moderne a limbajului și a logicii. Începînd cu Frege, Russel și Wittgenstein, filosofia analitică și-a propus ca obiect elucidarea limbajului filosofic prin examinarea atentă a conceptelor sale și prin construirea de modele logice elocvente. În primele stadii de cercetare, filosofii analitici și-au concentrat atenția asupra eliberării discursului rațional de imperfecțiunile limbajului prelogic uzual, în care adesea expresii ambigue și vagi etalează o formă lingvistică în contradicție cu structura lor logică, referindu-se uneori eronat la entități inexistente. Sistematizarea limbajului a necesitat eliminarea ambiguităților și a referinței eronate ; în consecință, a fost necesar să se investească o energie considerabilă pentru a crea o legătură fermă între expresiile lingvistice și stările de lucruri exprimate, între lim-

baj și realitate. Dar, întrucît în limitele unui limbaj perfect adevărat, expresii ca „pasăre zburătoare" și „calul zburător" se bucură de un tratament diferit (prima expresie fiind imediat acceptată iar a doua fiind respinsă în urma testelor referențiale), filosofii au fost inevitabil conduși către favorizarea variantelor literale ale limbajului, în dauna celor ficționale și metaforice. Formalismele logice apărute în decursul acestei perioade au eliminat în mod expres limbajul ficțional, considerîndu-l un fenomen deviant, care împiedică desfășurarea limbajului reprezentațional.

Totuși, mai recent, pe măsură ce aroganța inițială și încăpățînarea reformatoare ale filosofiei analitice au făcut loc, treptat, unei concepții mai tolerante față de diferitele practici lingvistice, filosofii logicii și ai limbajului au început să extindă cercetările lor dincolo de simplul discurs referențial. Cercetările în logica modală și în semantica lumilor posibile au atras atenția logicienilor asupra înrudirii strînse dintre posibilitate și ficțiune ; subapreciată anterior, ficțiunea a început să servească drept mijloc de verificare a capacității explicative a ipotezelor și modelelor logice. Întrucît discursul ficțional permite orice fel de invenție, fără nici o constrîngere, iar proprietățile rebele ale ficțiunii mitologice și literare contestă majoritatea modelelor și par să se opună oricărei sistematizări comode, se poate conchide că fenomenele literare constituie un exigent teren de încercare pentru semantica formală.[1]

În afara logicii propriu-zise, normele mai puțin rigide ale filosofiei analitice au dus la o renaștere

a preocupării pentru caracteristicile ficțiunii ; propunîndu-și ca scop prospectarea întregii game de activități lingvistice, filosofii actelor de vorbire nu pot să neglijeze discursul ficțional, în vreme ce epistemologii toleranți, care înlocuiesc ideea clasică a unei realități unice și indivizibile cu aceea a unei multitudini de versiuni de lumi egal valabile, au ajuns să considere ficțiunea drept una dintre aceste versiuni, cu nimic mai prejos decît rivalele ei[2].

STRUCTURALISMUL ȘI SEMANTICA LITERARĂ

În critica și teoria literară interesul pentru trăsăturile specifice ale discursului ficțional s-a manifestat într-o perioadă cînd metodele și ideile structuraliste începeau să fie contestate. Ca și primii oponenți ai structuralismului, care respingeau invazia unei ideologii științifice în domeniul disciplinelor umaniste, criticii poststructuraliști și deconstrucționiști au reacționat împotriva predilecției structuralismului pentru certitudini de ordin științific. Căutării în vederea descoperirii unei structuri unice, bine conturate, a textului literar, poststructuraliștii i-o opun pe aceea a lecturilor multiple, menită să demonstreze că nu se poate vorbi de sensul sau structura unei opere[3]. În mod similar, dar privind lucrurile dintr-un alt unghi, diferite curente ale criticii literare orientate către procesul lecturii au condamnat la structuraliști căutarea obsesivă a proprietăților obiective ale textului literar, arătînd că aceasta duce inevitabil la subestimarea procesului de receptare (Suleiman, 1980, Tompkins, 1980 ; Cornea, 1988).

Dar intoleranța față de pretențiile științifice ale structuralismului sau de căutarea insistentă a unor proprietăți literare universale și obiective nu reprezintă singura reacție posibilă față de această teorie. Contestarea structuralismului poate la fel de bine să-și aibă originea în sentimentul că, în timp ce apelul său insistent pentru un studiu științific și rațional al literaturii este perfect justificat, *modul* în care structuralismul însuși implementează acest program nu se ridică la înălțimea așteptărilor.

Într-o serie de studii importante, care au pus bazele structuralismului francez, Claude Lévi-Strauss cere antropologiei și disciplinelor umaniste în general să atingă un nou statut științific, rivalizînd cu progresele lingvisticii structuraliste și aplicînd modele fonologice care, după părerea sa, ar reprezenta modelul succesului științific într-un domeniu social. Susținînd că cercetarea mitologică anterioară nu a înțeles caracterul arbitrar al semnelor lingvistice, el avansează ideea că miturile se comportă ca un limbaj. Neînțelegerea acestui adevăr esențial, crede Lévi-Strauss, echivalează cu a rămîne blocat la un stadiu preștiințific. În opinia sa, caracterul arbitrar eliberează sensul mitologic de dependența sa față de aspectele „superficiale" ale unor narațiuni mitologice. Ipoteza lui Carl Jung conform căreia o structură mitologică dată are întotdeauna același înțeles „este comparabilă", scrie Lévi-Strauss „cu eroarea îndelung acceptată că sunetul poate avea o oarecare afinitate cu sensul : de exemplu, semivocalele „lichide" cu apa... Indiferent de corectarea pe care ar cere-o în prezent formularea inițială,

toată lumea va fi de acord că principiul lui Saussure referitor la *caracterul arbitrar al semnului lingvistic* a constituit o premisă pentru ascensiunea lingvisticii la nivel științific“ [4]. Căutarea sensului unui mit presupune pătrunderea dincolo de structura familiară a evenimentelor narate. Întocmai cum succesiunea formelor (a) plus (p) plus (ă) este asociată cu sensul cuvîntului „apă“, care nu poate fi derivat din elementele fonemice, în legenda lui Oedip, povestirea uciderii monstrului, paricidul și incestul reprezintă doar o succesiune arbitrară de întîmplări dincolo de care se ascunde un sens neprevăzut : ezitarea între originea biologică și cea chtoniană a omului Analogia între limbaj și mit este frapantă ; și totuși atacul împotriva antropologiei prestructuraliste nu-și atinge scopul, deoarece principiul arbitrarului susține numai că *nu există o legătură motivată* între aspectul conceptual și cel fonetic al semnului lingvistic ; el nu neagă *stabilitatea* sensului lingvistic odată ce sistemul semiotic a fost stabilit. Obiecția adusă metodologiei lui Jung cade, întrucît nu numai că acordarea unui sens constant unui set de elemente nu contravine teoriei lui Saussure, ci, dimpotrivă, în cadrul ei stabilitatea semantică constituie o trăsătură universală a sistemelor semiotice.

Dacă, într-adevăr, pentru a-și perfecționa statutul științific, analiza mitologică are nevoie de modele lingvistice, ea mai trebuie încă să decidă care aspect al limbii constituie cel mai adecvat termen de comparație. Dacă structurile mitologice ar fi modelate după foneme, ele ar fi lipsite de sens independent și, așa cum fonemele constituie și diferențiază morfemele, structurile mitologice ar juca un rol impor-

tant în structurarea altor unități la un nivel de semnificație mai înalt. Dar, cu siguranță, structurile mitologice nu sînt lipsite de sens! Mai mult decît atît, deși în sistemele lingvistice nivelul morfologic ne atrage atenția înainte de cel fonologic — căci pentru a sesiza sensul unui enunț în mod firesc, tindem să trecem dincolo de sunet fără a-l lua în seamă — unde am putea găsi ceva asemănător la un nivel mitologic mai ridicat, care să fie legat atît heterogen cît și arbitrar de evenimentele povestite într-un mit? Dacă continuăm analogia lingvistică, structurile mitologice ar trebui să fie comparate mai degrabă cu cuvintele care au sens și contribuie la semnificația globală a nivelului superior, cel propozițional, care la rîndul său poate fi folosit pentru a descrie stări de lucruri și evenimente. Sau, poate că ar fi încă mai potrivit să afirmăm că, în ciuda unor asemănări superficiale cu cuvîntul și structura propoziției, miturile, povestirile și fenomenele discursive în general se supun unor norme mult mai complexe și că, în consecință, analiza lor reclamă un aparat conceptual mult mai bogat decît cel oferit de lingvistica propoziției. Fundamentîndu-și cercetarea strict pe modele fonologice, structuraliștii par să se fi oprit înainte de a explora metode cu adevărat interesante pentru studiul miturilor și al altor fenomene discursive. Așadar, departe de a-i acuza că au extins metodele științifice prea mult în domeniul disciplinelor umanistice, avem mai degrabă sentimentul că nu au stimulat *suficient* avîntul metodologic și că și-au oprit prematur investigațiile[5].

De la antropologie, căutarea structuralistă de modele lingvistice, mediată de analiza narativă, a

pătruns în poetică, fonologismul constituind o soluție metodologică comodă, după cum se poate vedea din primele lucrări ale lui Roland Barthes, despre structurile narative și din semiotica literară a anilor 60. În structuralismul literar însă, metodologia nu era destinată a fi o preocupare majoră ; în loc de a examina adecvarea metodologică a modelului lor, mulți susținători ai acestui curent au preferat să teoretizeze despre proprietățile generale ale literaturii cu rezultatul paradoxal că moștenirea structuralistă constă mai ales în *teze* teoretice și nu, așa cum se crede de obicei, într-un set de *metode* științifice. Dintre aceste teze cele mai larg răspîndite au fost mitocentrismul, fundamentalismul semantic și doctrina centralității textului, avînd drept corolar o poziție antiexpresivă și o abordare imanentistă a culturii. Cu toate că fiecare din ele a stat la originea unor sugestii interesante cu privire la mit și literatură, ele au dus la limitarea orizonturilor de cercetare.

Potrivit mitocentrismului, forma narativă constituie o manifestare privilegiată a sensului literar : structurile narative sînt situate în centrul studiilor literare, iar particularitățile stilistice și retorice, forța referențială și relevanța socială sînt considerate a fi mai mult sau mai puțin accidentale. Pe lîngă aceasta, aș dori să fac distincție între o formă moderată sau literară a mitocentrismului și o formă mai puternică, generalizată. Mitocentrismul moderat sau literar concentrează cercetarea literară asupra fenomenelor narative, așa încît alte aspecte ale textului ajung să fie marginalizate și par dependente de trama narativă. Afirmația lui Barthes că

mimesis este un aspect contingent al povestirii, total subordonat logicii narative, constituie un bun exemplu al acestei strategii :

„Funcţia naraţiunii nu este de a reprezenta, ci de a crea un spectacol încă foarte enigmatic pentru noi, dar în orice caz nu de ordin mimetic. «Realitatea» unei serii de evenimente nu constă în succesiunea «firească» a acţiunilor care o compun, ci în logica expusă acolo cu curaj şi satisfacţie." (1966, p. 123—124.)

În mod similar, personajele literare au fost tratate ca simpli agenţi definiţi structural în funcţie de unităţile conflictului.

Mergînd mai departe în această direcţie, mitocentrismul puternic sau generalizat postulează existenţa unui nivel narativ în *orice* eveniment semnificativ, fie o povestire, un text nonliterar sau chiar un obiect semiotic nonlingvistic : o pictură, o operă muzicală, un sistem social. El susţine că sensul textual nu-şi are originea în producerea de enunţuri combinate într-un discurs ; sensul profund se articulează în structuri narative care, la rîndul lor, produc discursul semnificativ exprimat în enunţuri (Greimas, 1970, p. 159). Drept consecinţă a unei ipoteze atît de generale despre organizarea internă a sistemelor semiotice, adepţii mitocentrismului puternic lărgesc noţiunea de structură şi permit identificarea unui nivel narativ în toate textele nonnarative.[6] Dificultatea evidentă a unor manevre teoretice de acest gen constă în a avea de ales între 1. pierderea specificităţii şi 2. falsitatea evidentă. Într-adevăr, dacă *toate* textele *trebuie* să conţină configuraţii narative, atunci sau definiţia acestora

din urmă va fi generală pînă la punctul de a deveni banală, sau existența empirică a textelor *fără* proprietăți narative va infirma ipoteza.

Mitocentrismul literar a fost acela care, datorită probabil formei sale mai moderate, a afectat în mai mare măsură poetica structuralistă clasică. Punînd un accent exagerat pe logica tramei narative, mitocentrismul a contribuit la crearea impresiei că problemele de referință, mimesis și relațiile mai generale dintre textele literare și realitate sînt doar consecințele unei *iluzii referențiale*, degajată spontan de sintaxa narativă. Această impresie a împiedicat în mod efectiv pe structuraliști să acorde atenție proprietăților referențiale ale textelor literare. Mai mult decît atît, deoarece poetica structuralistă adoptase distincția dintre *povestire* și *discurs*, povestirea fiind cel mai adesea identificată cu structurile narative, *era foarte* firesc ca studiile asupra tramei narative să prefere examinarea tehnicilor discursive, o examinare care, deși a înregistrat succese remarcabile [7], a contribuit totuși la implementarea moratoriului asupra subiectelor reprezentaționale.

Acest moratoriu a fost încurajat de o doctrină pe care o voi numi fundamentalismul semantic și care se înrudește îndeaproape cu fonologismul din studiile mitologice și teoria narațiunii. Pe la mijlocul și spre sfîrșitul deceniului al șaselea, cînd structuralismul antropologic și literar și-au făcut apariția, singurul cadru existent în naratologie era studiul lui Vladimir Propp despre basmul rus. Propp observase, că în ciuda inventarului variat de motive, basmele pot fi descrise ca posedînd o serie similară de funcții narative abstracte.

Iată de pildă patru serii de evenimente la începutul unor basme diferite :

(1) Regele dă eroului un vultur — vulturul poartă eroul într-o altă țară.

(2) Bunicul îi dă lui Sașa un cal — calul îl poartă pe Sașa într-o altă țară.

(3) Un vrăjitor îi dă lui Ivan o barcă — barca îl poartă pe Ivan într-o altă împărăție.

(4) Regina îi dă lui Ivan un inel — oamenii uriași care ies din inel îl poartă pe Ivan într-o altă împărăție.

Acestea pot fi reduse la două funcții abstracte : *darul* și *plecarea*. Examinarea unui grup de basme l-a condus pe Propp la stabilirea unei serii de 31 de funcții posedate în comun de membrii acestui grup. Dar, avînd în vedere că aceste funcții abstracte erau menite să cuprindă proprietățile *sintactice combinatorii* ale basmelor în chestiune, prin însăși construcția lor ele duceau la neglijarea sensului fiecărui basm.[8]

Încă de la început structuraliștii au înțeles că semantica mitologică și narativă se situează în afara sferei naratologiei lui Propp[9] ; cu toate acestea, modelele *semantice* pe care le-au propus pentru mituri și texte literare au aceeași orientare către abstract și scheme generale ca și naratologia lui Propp.

Una dintre abordările tipic structuraliste ale sensului textual este, din nou, analiza făcută de Lévi-Strauss mitului lui Oedip. Inspirată de ideea opozițiilor fonolobice care fac să se deosebească unitățile lexicale, analiza afirma că fiecare mit sau povestire se

bazează pe o pereche de opoziții semantice atemporale, care constituie sîmburele semantic al povestirii sau mitului și nu depind de desfășurarea cronologică a evenimentelor. Mitul lui Osdip este redus la legătura dintre două opoziții semantice : supraestimarea relațiilor de rudenie vs. subestimarea lor și originea chtoniană vs. cea biologică a omului. Cîteva din evenimentele povestite de mit sînt selectate și legate de aceste patru categorii : căsătoria lui Oedip cu Jocasta ca și dragostea Antigonei față de fratele ei Polynice atestă supraestimarea relațiilor de familie, în timp ce uciderea lui Laios de către fiul său Oedip și a lui Polinice de către fratele său Eteocle dezvăluie subestimarea legăturilor de rudenie. În mod mai puțin evident, victoria lui Oedip asupra Sfinxului, care este un monstru chtonian, și sensul numelui lui Oedip (picior umflat) semnalează negarea și respectiv afirmarea originii chtoniene a omului. Sensul global al mitului lui Oedip ar consta chiar în această relație : supraestimarea rudeniei reprezintă, față de subestimarea ei, ceea ce înseamnă afirmarea originii chtoniene a omului față de negarea ei. Mitul nu rezolvă tensiunile semantice ; el mai degrabă ajută culturile să supraviețuiască cu ele, legînd opozițiile una de alta și relativizîndu-le.

O prezentare semantică similară a textelor literare a fost dezvoltată de semioticienii structuraliști care, în sîmburele profund al tuturor textelor și obiectelor semiotice, pretind că există o structură semantică de patru termeni. Denumită „pătratul semiotic", structura de patru termeni ar contura sensul întregului text printr-un proces generativ com-

plex [10]. Dar nici Lévi-Strauss, nici semiotica structuralistă nu oferă un procedeu explicit de a descoperi structura fundamentală a unui text, sau cel puțin de a confirma presupusul sîmbure semantic prin confruntarea lui cu textul narativ. Restricțiile atît inductive, cît și deductive asupra analizei lipsesc cu desăvîrșire. Cei patru termeni semantici ai mitului se obțin numai prin excluderea mai multor evenimente de o importanță intuitivă considerabilă : ciuma din Teba, căutarea adevărului de către Oedip, revelarea lui și autopedepsirea eroului. Întrucît nu există nici un motiv pentru a exclude aceste evenimente, interpretarea lui Lévi-Strauss apare arbitrară.

Este greu de crezut că fiecare mit, narațiune sau text poate fi redus la o singură structură semantică elementară de patru termeni în relație proporțională [11]. Obiectele semiotice sînt construcții complexe, supraîncărcate cu sens ; a postula un sens atît de rudimentar implică o pierdere considerabilă de informație ; de asemenea, deoarece fundamentalismul semantic nu aduce o dovadă independentă, care să confirme existența unui sîmbure semantic structural, nu există rațiuni suficiente de a-i accepta prezentarea hipersimplificată a sensului miturilor și povestirilor. Absența unei dovezi independente este un simptom al imanentismului : sub influența lingvisticii structurale timpurii, în special a ideilor lui Louis Hjelmslev, fundamentaliștii semantici tind să creadă în autonomia obiectelor semiotice pînă la a limita în mod voit cercetarea acestor obiecte, pretinzînd că dovada despre structura unui mit trebuie găsită în familia de mituri

căreia îi aparține ; sau că sensul unui text literar trebuie să fie descoperit numai prin interogarea acelui text.

Credința în autonomia obiectelor semiotice nu este o trăsătură specifică fundamentalismului semantic ; ea constituie o caracteristică generală a multor curente recente din critica literară, care atribuie textelor locul central în studiile literare. Poziția centrală a textului în opoziție cu poziția centrală a artistului a fost, într-adevăr pînă de curînd, cea mai larg răspîndită doctrină din critica literară contemporană. Disprețul estetismului și formalismului pentru valorile și obiectele nonestetice, evitarea istoriei de către fenomenologie și practica ei de a descrie fapte izolate de conștiință, ca și cultul faptelor tangibile adoptat de empirism au încurajat această doctrină. În forma sa extremă, accentul pus pe textul luat izolat dă naștere principiului „textului închis", care afirmă că toate elementele necesare pentru înțelegerea unui text sînt conținute în el. Cînd practica i-a silit pe cercetători să caute informație în afara textului, lucru indispensabil pentru studiul genurilor, influenței, imitației și parodiei, recurgerea la surse externe a fost limitată la alte texte ; de aici ideea de intertextualitate [12].

În consecință, noțiunea venerabilă de operă literară *(oeuvre)* a fost pentru un timp abandonată. Operele sînt produse de artiști, textele pot fi concepute ca rezultat al unor jocuri lingvistice, mai mult sau mai puțin independente de voința și scopul individului : noțiunea de autor, susține Barthes, trebuie să cedeze locul celei de *scriptor*, agent im-

personal prin care limbajul își etalează virtualitățile textuale (1967 a, pp. 147—148). O estetică antiexpresivă a însoțit poetica structuralistă clasică descurajînd cercetarea acelor caracteristici artistice și literare care transcend proprietățile pur structurale : stilul, referința, reprezentarea, sensul global, expresivitatea [13].

PENTRU O TEORIE REFERENȚIALĂ A FICȚIUNII

Poetica structuralistă a început ca un proiect inovator, convinsă că o cantitate suficientă de idei și de metodologie lingvistică vor infuza studiilor literare o nouă energie. Cîteva dintre doctrinele pe care le-a adoptat treptat (fonologism, mitocentrism, fundamentalism semantic, textolatrie și poziție antiexpresivă) au condus însă la înghețarea prematură a progresului teoretic și au convins pe specialiștii care, deși nu mai erau susținători entuziaști ai structuralismului, nu erau pregătiți să renunțe la idealurile cercetării raționale și la o metodologie explicită, că trebuie să se îndrepte în altă direcție pentru a găsi noi surse teoretice. Dată fiind influența perenă a lingvisticii asupra structuralismului literar, o alternativă evidentă a fost oferită de gramatica generativ transformațională, a cărei zestre teoretică cuprindea o critică distrugătoare a structuralismului în lingvistică [14]. Mai multe domenii au beneficiat direct de impactul lingvisticii generativ-transformaționale asupra studiilor literare : stilistica, gramatica intrigii, contribuții teoretice la noțiuni ca generarea textelor literare, structurile de

adîncime sau competența literară. Situată la confluența gramaticii formale cu analiza discursului, gramatica textului a explorat proprietățile formale ale fenomenelor transexistențiale dintre care multe au o relevanță directă asupra textelor literare [15].

Încercările gramaticienilor generativ-transformaționaliști de a adăuga o componentă semantică teoriei lor i-a făcut pe specialiștii literari să fie receptivi la aspectele recente ale filosofiei analitice și ale semanticii formale. Relevanța logicii filosofice, a semanticii lumilor posibile, a teoriei actelor de vorbire și a epistemologiei nu a putut să scape cercetărilor care căutau modele elegante și eficace pentru semantica literară. Începînd de la mijlocul deceniului al șaptelea și pînă spre sfîrșitul acestuia, am fost martorii unei multitudini de propuneri referitoare la studiul sensului literar și narativ în perimetrul semanticii formale și al logicii filosofice [16]. A început o dezbatere care a demonstrat că subiecte uitate ca referința literară, lumile ficționale și conținutul narativ pot fi abordate dintr-un unghi nou, neașteptat. Ea a sugerat că modelele semantice formale și, în general, apropierea de rezultatele filosofice în domeniul ficțiunii conduc la progres în naratologie și stilistică. Această direcție de cercetare nu s-a limitat la propunerea de răspunsuri noi la problemele structuraliste ; ea și-a format, de asemenea, propriul ei orizont de interogații. Probleme ca adevărul literar, natura ficționalității, distanța și asemănarea dintre literatură și realitate, neglijate în perioada anterioară, au început din nou să atragă atenția teoreticienilor.

Actualul context al criticii literare este unul în care preocuparea mai veche pentru mecanica textelor este treptat înlocuită cu un interes reînnoit pentru o interpretare literară de ordin superior, pentru pluralitatea lecturilor, pentru hermeneutică și ideologie. Dreptul de a fi subiectiv este larg recunoscut, apar dubii serioase cu privire la posibilitatea atitudinii științifice în domeniul literar, interesul pentru rolul cititorului în actul de comunicare literară a sporit considerabil ; în sfîrșit, prin sublinierea relevanței literaturii pentru problemele de interes uman imediat, critica feministă a restituit respectabilitatea criticii tematice. În această nouă configurație, teoria literară se confruntă cu o gamă întreagă de probleme care se situau în afara sferei structuralismului clasic. Ea are datoria să reexamineze supozițiile convenționaliste și să abordeze din nou problema reprezentării realității în ficțiune. Moratoriul asupra problemelor referențiale este depășit. Eliberată de constrîngerile structuraliste, teoria ficțiunii poate să se intereseze din nou de forțele creatoare de lumi ale imaginației și să descrie proprietățile lumilor și existenței ficționale, complexitatea lor, caracterul lor incomplet, distanțarea și integrarea în economia generală a culturii.

Aceste probleme constituie materia cărții de față. Cîteva din temele ei se fac ecoul discuției filosofice despre ficțiune, în timp ce altele derivă din mai vechi preocupări literare. Am încercat să îmbin aceste componente în speranța că rezultatul va spori interesul specialiștilor în literatură față de cercetarea filosofică recentă asupra ficțiunii [17].

2. FIINȚE FICȚIONALE

Capitolul II al cărții lui Charles Dickens *Documentele postume ale Clubului Pickwick* începe cu următoarele propoziții :

„Soarele, acest punctual slujitor al oricărei activități, tocmai răsărise și începea să-și reverse lumina în ziua de treisprezece ale lunii mai, anul una mie optsute douăzeci și șapte, cînd asemeni unui alt astru, domnul Samuel Pickwick se smulse din brațele somnului, deschise larg fereastra camerei și privi afară, contemplînd lumea ce se oferea privirilor. Strada Goswell se afla la picioarele sale — strada Goswell se întindea la dreapta sa cît vedea cu ochii — strada Groswell era la stînga sa, iar partea opusă a străzii Goswell se afla peste drum." *

Cititorul acestui fragment încearcă două intuiții contradictorii : pe de o parte el știe foarte bine că, spre deosebire de soare, a cărui existență este dincolo de orice îndoială, dl. Pickwick și cele mai multe dintre ființele și stările de lucruri descrise în roman nu există și nu au existat în afara paginilor acestei cărți. Pe de altă parte, de îndată ce ficționalitatea d-lui Pickwick este recunoscută, întîmplărilor romanului li se atribuie un gen de realitate proprie, iar cititorul poate fi profund mișcat de aventurile și reflecțiile personajelor.

---

* Charles Dickens, *Documentele postume ale Clubului Pickwick*, București, Editura pentru literatură, 1961, p. 13. În românește de Ion Pas (n. t.).

Pentru a explica această dilemă intuitivă, filosofii ficțiunii au propus diferite răspunsuri care reflectă tot atîtea atitudini epistemologice cu privire la relațiile dintre realitate și ficțiune. Cîțiva teoreticieni promovează un punct de vedere segregaționist, caracterizînd conținutul textelor ficționale ca pură imaginație fără valoare de adevăr ; adversarii lor adoptă o concepție integraționistă, tolerantă, susținînd că nu se poate consemna nici o diferență ontologică reală între descrierile ficționale și cele nonficționale ale lumii reale. Fiecare tendință este bine reprezentată în discuții filosofice și, desigur, între acestea două există suficient spațiu pentru multe poziții intermediare sau mixte. Pe cînd primii segregaționiști resping discursul ficțional pe considerente ontologice și afirmă că, întrucît dl. Pickwick nu există, romanul este fals sau oțios, o nouă direcție segregaționistă, folosindu-se de teoria actelor de vorbire, recomandă o separare bazată pe diferențele dintre genurile discursului susținînd că pasajul citat, în contrast cu reportajul jurnalistic, ar ilustra un mod specific fictiv de a vorbi sau de a scrie. Integraționiștii, la rîndul lor, în special cei care aparțin curentului conventionalist, motivați se pare de încrederea nelimitată în ponderea ontologică a discursului ficțional, afirmă că dl. Pickwick se bucură de o existență la fel de substanțială ca soarele sau ca Anglia în 1827. Ei privesc cu neîncredere interpretările textuale și diminuează deosebirea dintre ficțiune și alte specii ale discursului, considerînd că toate textele sînt egal guvernate de convenții arbitrare ; astfel, un tratat despre istoria Angliei de la începutul secolului al XIX-lea nu este mai demn de

încredere decît romanul lui Dickens *Documentele postume ale Clubului Pickwick,* deoarece în felul său propriu fiecare text oferă numai o versiune a lumii.

Fie ei segregaționiști, integraționiști sau de alte convingeri intermediare, filosofii examinează adesea ficțiunea numai indirect sau în trecere și în relație cu alte dispute teoretice ; în multe cazuri atitudinea lor față de ficțiune derivă din preocupări filosofice, care sînt cu totul în afara intereselor literare. În consecință, în discuția care urmează este util să avem în vedere o întreită distincție conceptuală pentru a înțelege direcția majoră a diferitelor argumente filosofice. Trebuie să facem distincție între chestiunile de ordin *metafizic* despre ființele ficționale și adevărul ficțional ; cele de ordin demarcațional, privind posibilitatea de a stabili delimitări precise între ficțiuni și nonficțiune, atît în teorie cît și în critica practică ; în fine, chestiunile de ordin *instituțional* legate de locul și importanța ficțiunii ca instituție culturală. Filosofi de orientări diferite nu dau răspunsuri uniforme acestor trei serii de probleme : pozițiile segregaționiste cu privire la problema demarcațională pot fi asociate cu diferite opțiuni ontologice. Mai mult, nici ontologia, nici poziția demarcaționistă nu determină atitudinea filosofului față de ficțiune ca instituție. În mod tradițional, segregaționismul strict s-a asociat cu o anumită indiferență pentru activitatea imaginației, dar acest lucru nu este în mod necesar valabil pentru mulți dintre segregaționiștii moderni, care pot să respingă entitățile ficționale și să caute demarcarea precisă între literatură și nonliteratură, deși sînt convinși că ficțiunea joacă un rol important în viața lor personală.

Poziția segregaționistă clasică reflectă preocupările filosofiei analitice timpurii cu privire la natura limbajului și legăturile sale cu lumea. Constituită într-o perioadă cînd filosofia logicii și a științei căutau cu asiduitate să-și asigure un fundament solid împotriva idealismului hegelian, această concepție a favorizat economia în ontologie și atitudinea normativă în logică. Potrivit segregaționiștilor clasici, nu există un univers al discursului în afara lumii reale. Existența, care nu este un predicat, aparține numai obiectelor din lumea reală. Deoarece practicile lingvistice oferă numeroase exemple de referință la obiecte imaginare, de la mituri la romane și de la ipoteze științifice eronate la construcții filosofice prolixe, ceva trebuie să fie greșit în limba noastră dacă ea îngăduie proliferarea la nesfîrșit a *entio rationis*. Examinarea expresiilor nonreferențiale arată că, fiind deghizate ca *descrieri definite*, ele nu pot fi deosebite din punct de vedere lingvistic de expresiile pe deplin referențiale, așa cum arată următoarele exemple :

(1) Actualul președinte al Franței este înțelept.
(2) Actualul rege al Franței este înțelept.
(3) Dl. Pickwick este înțelept.

În ciuda similarității lor lingvistice, prima propoziție, în 1986 cel puțin, conține o referință la o ființă reală, dar a doua și a treia nu se referă la nimic. Bertrand Russel a expus structura logică a celor trei propoziții parafrazîndu-le după cum urmează :

(4) Există o entitate și numai una, așa încît entitatea este actualul președinte al Franței și oricine este actualul președinte al Franței este înțelept.

(5) Există o entitate și numai una, așa încît entitatea este actualul rege al Franței și oricine este actualul rege al Franței este înțelept.

(6) Există o entitate și numai una, așa încît entitatea este dl. Pickwick și oricine este dl. Pickwick este înțelept.

Fiecare din aceste propoziții este tratată ca o conjuncțiune care mai întîi afirmă că există o entitate și numai una care are calitatea de a fi președintele Franței sau regele acelei țări, sau respectiv dl. Pickwick și, în al doilea rînd, că entitatea în chestiune este înțeleaptă. Pentru a stabili adevărul primei jumătăți a fiecărei fraze trebuie ca în fiecare caz să stabilim dacă există în adevăr o entitate și numai una, care prezintă proprietățile menționate mai sus; trebuie, cu alte cuvinte, să scrutăm universul în căutarea acelei entități. Dacă acțiunea se efectuează pe acea felie a universului reprezentată de anul 1986, rezultatul cercetării va fi un domn cu numele de François Mitterand pentru fraza (4) și nici o entitate pentru ultimele două fraze. Extinzînd cercetarea la continuumul qvadridimensional spațiu-timp vom descoperi în plus o serie de persoane care îndeplinesc condiția de „actualul rege al Franței". Cu toate acestea, oricît de atent am căuta, nici o entitate care să aibă calitatea de a fi dl. Pickwick nu vom descoperi vreodată; fraza se dovedește a fi falsă *înainte* de a trece la examinarea părții a doua. În calitate de conjuncțiuni care au prima jumătate falsă, afirmațiile despre entități raționale sînt false, susține Russell, indiferent de conținutul lor predicativ și pur și simplu prin structura lor logică.

Răspunsul lui Russell la problema metafizică constă în a nega indivizilor nonexistenți orice statut ontologic și în a demonstra că afirmațiile despre asemenea indivizi sînt false din punct de vedere logic. Fără a se referi direct la problema demarcațională, poziția sa are drept rezultat excluderea afirmațiilor referitoare la entitățile ficționale din domeniul discursului adevărat, cu consecința implicită că semantica ficționalității nu prezintă nici un interes filosofic. Această poziție nu atrage după sine un răspuns negativ la întrebarea instituțională, deoarece Russell, ca majoritatea oamenilor de cultură, nu neagă ficțiunii ca instituție o anumită importanță în viața noastră ; totuși filosofia sa nu încurajează în mod special cercetarea asupra semanticii ficțiunii. Și nu este o simplă întîmplare faptul că teoreticienii literari care încearcă să se adapteze segregaționismului lui Russell au trebuit să explice propozițiile ficționale în termeni noncognitivi ; un exemplu grăitor este teoria „emotivă" a literaturii a lui Ivor Armstrong Richards [2].

O abordare segregaționistă mai nuanțată ia în considerare și circumstanțele actului de vorbire : pusă în contextul folosirii sale o propoziție ca : „Actualul rege al Franței este înțelept" poate fi adevărată dacă este rostită de un supus al lui Henric al IX-lea, falsă dacă este pronunțată de un contemporan al lui Carol al IX-lea și oțioasă dacă se afirmă în Franța republicană contemporană. Această abordare, care își are originea în critica făcută de P.F.Strawson analizei lui Russell [3], permite ca o propoziție să nu fie nici falsă, nici adevărată, ea permite deci propoziții oțioase și, în consecință, conduce la o segregare și

mai netă între afirmațiile ficționale și cele nonficționale. Într-adevăr, deși în viziunea lui Russell ficțiunii i se atribuie valoarea „fals", literatura păstrează o minimă respectabilitate logică ; la Strawson, în schimb, formulările ficționale cad sub incidența categoriei „oțios". În lumina acestei analize, cel puțin în perioadele de monarhie, „Actualul rege al Franței este înțelept" reușește performanța logică de a poseda o valoare de adevăr ; prin contrast, „dl. Pickwick este înțelept", nu depășește niciodată ilegitimitatea ei structurală.

Cu toate că lucrările lui Strawson nu se concentrează în primul rînd asupra entităților ficționale, consecințele lor asupra teoriei ficțiunii nu sînt greu de dedus ; ele sînt confirmate de Gilbert Ryle [4] într-o lucrare mai veche, care exprimă o poziție similară, orientată mai precis către obiectele imaginare. Ryle a remarcat că propozițiile care se referă la dl. Pickwick, cel puțin acelea care se găsesc în *Documentele postume* conțin un designator și o serie de predicate. Dar unele expresii și afirmații par a fi desemnări cînd, de fapt, nu sînt și nu trebuie să fie interpretate ca atare. „Cînd Dickens spune : dl. Pickwick purta pantaloni scurți, numele propriu pare să desemneze o anume persoană ; dar dacă nimeni pe această lume nu se numește dl. Pickwick, atunci propoziția nu poate fi falsă sau adevărată pentru omul numit dl. Pickwick, pentru că nimeni nu purta acest nume. Și atunci propoziția nu se referă în realitate la cineva" (p. 26). Deoarece conțin pseudodesignări, formulările ficționale nu sînt adevărate sau false în sensul obișnuit, nonmetaforic. Întrucît numele fic-

ționale nu au denotații, iar declarațiile ficționale care le conțin sînt lipsite de valoare de adevăr, „nu ne rămîne nici un reziduu metafizic de găzduit într-o ontologică țară-a-nimănui" (p. 35).

Atitudinea segregaționistă poate fi înțeleasă mai bine dacă ne amintim că teoria descrierilor definite a lui Russell a fost creată pentru a răspunde unor necesități filosofice specifice, într-un context care cerea un control strict asupra limbii. A menține un asemenea control era indispensabil în domeniile și în epocile în care sarcina cea mai urgentă era păstrarea unui simț al responsabilității filosofice, așa cum, potrivit unei opinii larg răspîndite, era cazul la sfîrșitul secolului trecut în filozofia matematicii, a logicii și în științele exacte. Dar criteriile și restricțiile aplicabile în aceste situații nu se potrivesc în mod necesar în toate domeniile de cunoaștere ; cerințele esteticii și poeticii, de pildă, pot foarte bine să fie mai puțin stringente decît cele ale filosofiei matematicii și ale științei iar toleranța ontologică poate fi atitudinea cea mai potrivită pentru studiul ficțiunii. Dat fiind că orice cititor de bun simț acceptă ușor ideea că dl. Pickwick nu este un locuitor al lumii reale, a construi o pledoarie împotriva entităților ficționale este o risipă de energie, cel puțin atîta vreme cît discuția se concentrează asupra aspectelor poetice și estetice. Pe cînd în tratarea subiectelor științifice eliminarea entității nonexistente este esențială, poetica ficțiunii reclamă o tehnică de *introducere* a unor atari entități. Scopul poeticii ficțiunii nu poate consta în purificarea limbii și ontologiei ; dimpotrivă, poetica trebuie să descrie practicile lingvistice nesistematice și să constru-

iască modele descriptive care să ne ajute să înțelegem ce se petrece cînd folosim afirmațiile ficționale. Satisfacția lui Ryle că relatarea lui despre ființe imaginare nu lasă nici un „reziduu metafizic de găzduit într-o-țară-ontologică-a-nimănui", nu are nici o bază.

În funcție de prioritățile și preocupările lor, cercetătorii în domeniul ficțiunii pot adopta două tendințe diferite. Pe de o parte, ei pot alege o abordare externă, care raportează ficțiunea la teoria mai generală a existenței și a adevărului ; în acest caz, întrucît ontologia lumii nonficționale prevalează, numele ficționale nu au denotații, afirmațiile ficționale sînt false sau ocioase și segregaționismul metafizic are dreptate. Pe de altă parte însă, este posibilă o abordare *internă*, care nu-și propune în mod special să compare entități și afirmații ficționale cu echivalentele lor nonficționale (pentru că, evident, o comparație de acest gen va trebui să admită vacuitatea numelor ficționale și falsitatea afirmațiilor despre ele), ci să construiască un model reprezentînd înțelegerea ficțiunii de către cititorii care, o dată ce se lasă furați de firul poveștii, pierd mai mult sau mai puțin contactul cu lumea reală. Bineînțeles, o abordare internă nu va putea evita să exploreze țara-nimănui a lui Ryle și să găsească locuințe adecvate pentru entitățile care o populează.

Cînd abordăm problema demarcațională independent de considerente pur metafizice, trebuie să subliniem că, deși abordarea externă poate foarte bine trasa o distincție *teoretică* netă între afirmațiile ficționale și cele nonficționale, delimitările stricte

între aceste două feluri de afirmații sînt contraintuitive cînd este vorba de tratarea unor texte ficționale specifice din punct de vedere intern. În timpul lecturii romanului *Documentele postume...* pare dl. Pickwick mai puțin real decît soarele de deasupra străzii Goswell? În *Război și pace* este Natașa mai puțin reală decît Napoleon? Textele ficționale se bucură de o anumită unitate discursivă, pentru cititorii lor lumile pe care le descriu nu sînt în mod necesar scindate de o limită între fictiv și real.

La fel de dificil, în special în economia unei abordări interne, este obiceiul logicienilor atomiști de a considera textele ficționale drept colecții de propoziții, fiecare răspunzătoare individual pentru statutul ei logic și valoarea de adevăr. Într-un pasaj tipic, Ryle întreabă:

„La ce / sau la cine se referă cititorii cînd spun: Dl. Pickwick n-a vizitat Oxfordul? Evident, propozițiile lor se referă la carte sau la propozițiile tipărite pe paginile cărții. Ei spun, într-o manieră concisă: Nici una dintre frazele cărții nu spune și nu implică faptul că dl. Pickwick a vizitat Oxfordul[6]. Acest lucru este demonstrat prin faptul că în cazul unei dispute se va căuta și se va ajunge la un acord prin simpla lectură a textului." (p. 28).

Printr-o mișcare care amintește de principiul structuralist al textului închis, cartea este identificată cu propozițiile tipărite pe paginile ei. Dar aceasta contravine intuițiilor elementare ale majorității scriitorilor și cititorilor care sînt mai puțin înclinați să pună întrebări despre vizita d-lui Pickwick la Ox-

ford decît, să spunem, dacă dl. Pickwick este insuportabil sau generos, distrat sau recalcitrant, sau despre tatăl lui Sam Weller, dacă este un misogin încîntător sau nesuferit. La aceste întrebări, cele mai simple care pot fi formulate de un cititor sau de un critic, nu se poate da un răspuns inspectînd pur și simplu propozițiile tipărite pe paginile cărții. Se impune un sistem de inferență, care să pună în relație pasaje din carte cu un cadru extratextual cultural și factual. Interpretările literare mai complexe sînt desigur și mai puțin vizibil legate de propozițiile tipărite.

Textele literare ca și majoritatea colecțiilor de propoziții din limba de fiecare zi, ca de exemplu conversațiile, articolele de ziar, depozițiile martorilor, cărțile de istorie, biografiile oamenilor celebri, miturile și critica literară, dispun de o calitate care poate pune în încurcătură pe logicieni, dar care, fără îndoială, pare firească pentru oricine altcineva : adevărul lor în ansamblu nu poate fi definit recursiv pornind de la adevărul propozițiilor individuale care le constituie. Adevărul global nu derivă pur și simplu din valoarea de adevăr a propozițiilor prezente în text. O biografie excelentă a amiralului Nelson poate fi adevărată în totalitate chiar dacă găsim cîteva erori factuale în ea ; în mod similar depoziția unui martor ocular într-un caz complex de asasinat se consideră, în general, adevărată, în ciuda cîtorva detalii incorecte. În plus, un text poate avea mai multe nivele de sens. Un mit sau un text alegoric care este constituit în special sau chiar numai din propoziții false poate fi cu toate acestea considerat în ansamblu ca

alegoric adevărat. Este, prin urmare, inutil să instituim proceduri de evaluare a adevărului sau a falsității unor fraze ficționale izolate, întrucît microvaloarea lor de adevăr poate rămîne fără nici un fel de consecință asupra macrovalorii de adevăr a unor largi segmente ale textului sau asupra textului în totalitate.

TEORIA ACTELOR DE VORBIRE DESPRE FICȚIUNE

Noțiunea de uzaj, așa cum a fost introdusă de Strawson, conferă un supliment de flexibilitate segregaționismului clasic ; dezvoltările ulterioare ale teoriei actelor de vorbire au furnizat o interpretare sistematică a factorilor pragmatici în actele lingvistice și au oferit segregaționismului un cadru teoretic pentru a separa discursul ficțional de declarațiile factuale.

Succesul teoriei actelor de vorbire a încurajat contactele între filosofia analitică și critica literară ; el a stimulat reflecția asupra definiției literaturii și a genurile literare contribuind mativ la analiza poeziei și a dramei și servind ca bază pentru o abordare semantică a ficțiunii. Una dintre încercările cele mai timpurii de a aplica noțiunile teoriei actelor de vorbire la teoria literară aparține lui Richard Ohman care a propus o definiție științifică a literaturii (1971, 1972). Argumentația lui Ohman conține un sofism interesant, deseori întîlnit în aplicarea modelelor la fenomenele literare. Acest tip de argumentare, pe care îl voi numi „model în pană" constă din trei operații : mai întîi se afirmă că literatura este o subclasă a unui domeniu mai general ; în al doilea

rînd este prezentat un model al acestui domeniu ; în al treilea rînd se demonstrează că fenomenele literare nu pot fi cuprinse satisfăcător în gama de trăsături specifice oferită de model. În cazul literaturii, modelul nu mai funcţionează : are o pană. Argumentul modelului în pană este menit să ne spună ceva profund semnificativ despre literatură. De exemplu, Ohman susţine că întrucît literatura este o operaţie verbală, modelul actelor de vorbire al lui J. L. Austin ar trebui să fie operant şi pentru discursul literar. Cu toate acestea, cînd examinăm literatura, categoriile lui Austin nu se pot aplica deloc. Ca atare, „opera literară este un discurs ale cărui propoziţii nu deţin forţele ilocuţionare care, în mod normal, s-ar ataşa de ele. Forţa sa ilocuţionară este mimetică" (p. 14). Pe aceeaşi linie, Barbara Herrnstein Smith argumentează că ficţiunea nu intră pur şi simplu într-o rubrică din tipologia actelor de vorbire, ci ea incorporează întreaga gamă a actelor de vorbire cu o schimbare de tonalitate : textele ficţionale ar consta din acte de vorbire *reprezentate* (1978, pp. 14-40).

Argumentul modelului în pană ca şi ideea că ficţiunea reprezintă un gen de act de vorbire care nu intră în cadrul obişnuit joacă un rol important în teoria discursului ficţional expusă de John Searle şi, independent, de Gottfried Gabriel. Discuţia poartă într-o anumită măsură asupra problemei metafizice, în măsura în care cei doi filosofi se întreabă dacă autorul care scrie frazele unui text ficţional face aserţiuni care ar putea fi adevărate sau false. Direcţia principală de atac a relatării lui Searle şi a lui Gabriel se îndreaptă însă către problema demarca-

țiunii, întrucît cei doi autori încearcă să stabilească o deosebire teoretică netă între discursul ficțional și cel nonficțional. Ei pornesc de la ipoteza că discursul ficțional este un tip anumit de enunț și că referința are loc numai în relație cu enunțurile corecte. Limitîndu-și discuția la enunțurile asertive cei doi autori propun o serie de reguli care guvernează corectitudinea acestor enunțuri.

1. Regula esențială : vorbitorul își ia răspunderea pentru adevărul aserțiunii sale. În timp ce Searle nu definește noțiunea de răspundere, Gabriel susține că vorbitorul trebuie să accepte consecințele enunțului său. Vom vedea că această regulă este excesiv de severă.

2. Regula pregătitoare : vorbitorul trebuie să fie capabil să apere adevărul aserțiunii. Gabriel numește această regulă „regula argumentației".

3. Propoziția exprimată prin aserțiune nu trebuie să fie în mod evident adevărată pentru participanții la situația comunicativă ; aceasta este o regulă de politețe foarte asemănătoare cu maximele lui P. Grice.

4. Regula sincerității : în concepția lui Searle vorbitorul trebuie să aibă încredere în adevărul propoziției exprimate. Diferența dintre (1) și (4) pare să fie cea între răspunderea logică pentru adevărul unei aserțiuni și răspunderea morală de a avea încredere în conținutul ei.

Apoi, cei doi gînditori arată că în discursul ficțional aceste reguli nu sînt deloc respectate. Avem puține motive să credem că Dickens s-a simțit răspunzător pentru adevărul celor mai multe fraze din

Documentele postume... sau că a crezut în mod sincer în ele ; un autor este rareori capabil să apere adevărul aserțiunilor sale, ori să accepte consecințele enunțurilor sale ficționale. De fapt, susține Searle, autorul unui roman *pretinde, se preface,* sau *pretextează* numai că emite aserțiuni fără a le emite în realitate. Chiar dacă aceste pretenții sînt benigne, deoarece nu încearcă să inducă pe nimeni în eroare, frazele ficționale nu intră în clasa enunțurilor care fac aserțiuni. Și cu toate acestea, declarații serioase pot fi transmise prin acte de vorbire pretinse, în același fel în care acte indirecte de vorbire implică acte veritabile (Searle, 1975 a). O propoziție ca : „Poți să-mi dai sarea ?" înseamnă, de fapt, „Dă-mi sarea, te rog". În mod similar, învățămintele cu privire la căsătorie din *Anna Karenina* sînt transmise indirect de aserțiunile pretinse ale romanului.

Unul din aspectele importante ale modelului Searle—Gabriel constă în deplasarea accentului discuției despre ficțiune pe trăsăturile pragmatice. In timp ce la Russell segregația se bazează pe argumente ontologice și logice, teoria actelor de vorbire leagă ficționalitatea de atitudinea lingvistică a vorbitorului. Dat fiind că orice propoziție sau serie de propoziții pot fi enunțate ca simplă pretenție, sau simplă joacă, argumentele lui Searle și ale lui Gabriel par să minimalizeze existența unui discurs *intrinsec* ficțional. Pentru rațiuni istorice diverse, multe texte serioase sînt uneori citate ca ficțiune, ceea ce confirmă indirect intenția lui Searle. (Walton însă argumentează justificat că insistența lui Searle asupra rolului vorbitorului în definirea ficțiunii este greu de acceptat, pentru că atunci cînd citim un text serios ca ficțiune,

nu ținem seama de intenția autorului.) Pe lîngă aceasta, faptul că Searle și Gabriel se folosesc de simulare are avantajul de a atrage atenția asupra componentei jucăușe a discursului ficțional ; ei insistă, de asemenea, că ficțiunea este mai degrabă o *activitate* decît o simplă *listă* de propoziții. Și totuși, argumentele segregaționiștilor discursivi nu sînt cu totul convingătoare : putem pune la îndoială corectitudinea regulilor de asertare, ideea că vorbitorul este creatorul discursului ficțional, și chiar și noțiunea de pretext, în relația ei cu ficțiunea.

Menite a fi formulări ideale care explică folosirea normală ori serioasă a limbii, regulile de aserțiune atrag atenția și asupra a ceea ce Austin numea întrebuințări „parazitare" sau „ofilite" ale limbajului. În scopul de a urmări cu scrupulozitate regula sincerității, vorbitorul trebuie să-și fie transparent sie însuși privitor la convingerile sale, dar întrucît competența sa lingvistică dă posibilitatea unui vorbitor să rostească un număr astronomic de aserțiuni, creierul unui vorbitor sincer trebuie să posede un set uriaș de propoziții în care crede și un mecanism capabil să selecteze rapid, pentru fiecare enunț pronunțat, propoziția corespunzătoare din setul propozițiilor pe care le crede adevărate. Cînd vorbitorul rostește o frază mașina declanșează automat și examinează setul de propoziții crezute drept adevărate. Dacă rezultatul este pozitiv, se poate spune că vorbitorul a fost sincer ; dacă mașina nu reușește să găsească propoziția corespunzătoare, vorbitorul a fost nesincer.

Dar posedă într-adevăr vorbitorii un set de propoziții pe care le cred adevărate, însoțite de o astfel

de procedură de inferență ? Deloc ! Situațiile reale arată că noi credem, mai mult sau mai puțin, într-un număr limitat de propoziții, fără să știm dacă credem și în consecințele lor, sau nu ; iar pentru foarte multe propoziții pur și simplu nu știm, în sensul serios al cuvîntului, dacă le credem ori nu adevărate. Adesea, cînd asertăm propoziții ne închipuim că și credem în ele cînd, în realitate, nu facem decît să aderăm la ele pentru alte motive ; de exemplu, poate admirăm persoana pe care am auzit-o asertînd aceste propoziții. Pot rosti cu convingere propoziții ca :

5. Cel mai frumos loc de vacanță din Germania este Baden-Baden.
6. Cele mai multe piese de Shakespeare au fost scrise de soția sa.

fără a le fi examinat vreodată serios conținutul. Acestea pot fi opiniile declarate ale prietenului meu Gloss și simt că am dreptul să le consider ca ale mele, poate ca un mod de a-mi exprima atașamentul față de Gloss.

Cînd stabilim o condiție idealizată care cere vorbitorului să se conformeze adevărului asertiunii sale, cerem oare vorbitorului să creadă *profund* în adevărul ei, sau sîntem pregătiți să admitem o adeziune superficială a vorbitorului la propriile lui afirmații ? Presupunem că acea credință va dura mult timp, sau sîntem mulțumiți cu o credință numai pe durata enunțului crezut drept adevărat ? Credința trebuie să fie simultană cu enunțarea, sau se poate ca ea să preceadă ori să urmeze pronunțarea frazei în chestiune ?

Aceste întrebări nu sînt deloc simple argutii generate de simpla diferență dintre idealizare și realizare. Filozofii au discutat pe larg certitudinea cunoștințelor și credințelor noastre, admițînd criterii mai elaborate decît simpla obligație de a crede în adevărul unei propoziții. H.H. Price face deosebirea între *opinie, convingere* și *convingere absolută*. Ca răspuns la ipoteza lui Norman Malcolm care consideră că a fi încrezător în cunoștințele tale este o trăsătură esențială a cunoașterii, A.D. Wozley și Alan White se ridică împotriva psihologizării cunoașterii și în favoarea disocierii între sentimentul de certitudine și cunoaștere. O astfel de disociere se aplică și credinței : Price propune distincția edificatoare dintre *credință propriu-zisă*, caracterizată prin acceptare pe baza dovezilor și simpla *acceptare* sau *a-lua-drept-bun*, pe care el o prezintă drept „absență nefundată a dezacordului" [6]. Cerem într-adevăr vorbitorilor noștri să creadă că sînt adevărate propozițiile lor ? Dacă viața lor ar depinde de respingerea acestora le-am permite să le retracteze ? Ce-am face dacă un vorbitor, ca multe dintre personajele lui Thomas Mann, ar cocheta cu ideea că își consideră afirmația adevărată și cînd ar fi confruntat cu întrebarea presantă : „Crezi cu adevărat acest lucru ?', ar răspunde : „Nu știu ! Prietenii mei spun asta", sau „Am văzut în ziar !", sau „S-a spus la televizor".

Sinceritatea noastră dovedește mai puțină angajare față de o aserțiune decît loialitate față de un prieten, față de sursele de informare, de grupul social care o profesează. Hilary Putman a subliniat

că o comunitate dată stăpînește în mod colectiv limba și relația dintre ea și realitate (1965 ; 1973). Ca individ, un membru al comunității poate să nu fie pe de-a-ntregul familiar cu modul de folosire al unor termeni ca *ulm, gnoză, vîrcolac,* în sensul că el sau ea poate să nu știe exact cum să decidă dacă un obiect este un ulm, o gnoză sau un vîrcolac. După Putman, putem totuși folosi asemenea termeni datorită *diviziunii sociale a activității lingvistice.* Un neștiutor se poate referi la ulmi, gnoze și vîrcolaci, pornind de la ideea că comunitatea dispune de specialiști în ulmi, în gnoze și în vîrcolaci, specialiști care pot furniza toate informațiile necesare dacă vreodată va fi nevoie să se analizeze mai profund afirmațiile despre aceste entități. Dar aceasta înseamnă că, pentru a face aserțiuni, este nevoie mai puțin să ne angajăm față de adevărul unor anumite afirmații decît să *aderăm epistemologic* la practica lingvistică a unei comunități date.

Ceea ce s-a spus despre sinceritate se aplică cu atît mai mult regulilor pregătitoare și celor esențiale. Cum am putea să cerem vorbitorilor noștri nestatornici să apere adevărul enunțurilor lor sau să le accepte consecințele ? Din partea vorbitorilor care sînt sinceri prin participare nu ne putem aștepta nici să apere adevărul celor mai multe dintre enunțurile lor altfel decît prin referire la comunitate, ori să fie gata să accepte consecințele vorbelor lor. Calități ca sinceritatea, capacitatea de a discuta despre aserțiuni și promptitudinea de a le accepta consecințele nu le posedăm decît pentru un număr foarte limitat de propoziții. Foarte des ne comportăm

de parcă am fi fost scutiți de îndatoririle noastre lingvistice personale ; nu este nevoie să ne îndeplinim totdeauna aceste îndatoriri cu scrupulozitate, deoarece la fiecare nereușită a noastră comunitatea lingvistică este prezentă și ne sprijină.

Dar, dacă lucrurile se prezintă astfel, însăși noțiunea de vorbitor ca unic inițiator și stăpîn al propriilor sale enunțuri devine greu de susținut. Lingvistica de azi folosește noțiunea de vorbitor ideal în posesia unei competențe lingvistice elaborate, cunoscător al propriei sintaxe, al înțelesurilor cuvintelor, al regulilor actelor de vorbire, care îi controlează credințele și aspirațiile. Această noțiune este un vlăstar modern al subiectului cartezian, acest maestru imobil al unui spațiu interior aflat în întregime sub controlul său. În ultimii ani, critici porniте din diferite sectoare, inclusiv psihologia lui Jacques Lacan și respingerea deconstrucționistă a controlului sensului, au subminat această concepție. Este interesant de remarcat că ideile lui Putman, deși derivînd din filosofia analitică și din preocuparea ei pentru un limbaj transparent, bine stăpînit, conduce la concluzii similare : cînd este văzut ca membru al unei comunități lingvistice care, în mare măsură, protejează enunțurile sale, vorbitorul individual pare să fie mult mai puțin răspunzător pentru aserțiunile sale decît susține tradiția cartezian[7].

În orice caz puține sînt zonele în care noțiunea carteziană de subiect-vorbitor să fie mai puțin adecvată decît enunțul literar. Teoreticienii actelor de vorbire nu iau în seamă mărturia persistentă a povestitorilor, poeților și scriitorilor care vorbesc atît

de des de o substituție lingvistică ca aspect central al actului poetic. E posibil ca muza să fi devenit un simbol învechit, mai des ridiculizat decît folosit : referirea la muză este cu toate acestea departe de a fi falsă. Ca și încrederea profetului în zeul său, referirea poetului la muză, la inspirație, la dicteul automat este un mod de a menționa acest tip special de limbaj, în care vorbitorul se exprimă printr-o voce care nu este exact a lui.

Platon, în *Ion,* descrie o asemenea experiență. Dar poate că nu este necesar să recurgem aici la poetica entuziasmului. Pentru a demonstra că imaginea carteziană a vorbitorului bine-individualizat, deținînd un deplin control asupra vocii sale, nu se aplică la producerea ficțiunii literare, poate că este suficient să ne gîndim la complexitatea și caracterul evaziv al vocii creatorului în discursul literar [8]. Scriitorul, ca individ, vocea auctorială, naratorul, demn de încredere sau nu, vocile personajelor, distincte una de alta și, mai mult sau mai puțin amestecate, subminează orice încercare de a găsi o singură proveniență bine individualizată a discursului ficțional.

Revenind acum la noțiunea de simulare, doresc să arăt că în ficțiune diferența dintre actele simulate, și cele reale se estompează. Să luăm ca exemplu o reprezentație dată de un mim care pretinde că este preot și binecuvîntează publicul. Este binecuvîntarea reală ? Cu siguranță că nu, atîta timp cît actul rămîne în limitele normalității și atît actorul cît și publicul interpretează corect cadrul ei. Dar să presupunem că reprezentația are loc într-o țară în care, împotriva voinței poporului, religia a fost pusă în

afara legii de către un odios dictator. Bisericile au fost închise, preoții întemnițați și adevărații credincioși martirizați. Mai mult, s-a declanșat o campanie împotriva vechii religii, care cere fiecărui eveniment artistic să includă o notă antireligioasă. Mimul nostru a fost deci instruit să includă în repertoriul său o parodie a gesturilor preoților. Dar ca și majoritatea locuitorilor, mimul nostru este un om profund religios. Neputînd evita efectuarea actului de blasfemie, el se hotărăște în mod subtil să-l transforme într-o aluzie discretă la slujba religioasă. Publicul a fost lipsit de orice ceremonie religioasă atît de mult timp, încît chiar și o imitație a gesturilor religioase poate fi electrizantă. Pe lîngă aceasta, imaginea unui preot este atît de venerabilă în această societate fără preoți, încît spectatorii în mod instinctiv neglijează aspectul de parodie al actului antireligios. Astfel încît, în mijlocul spectacolului, mimul se întoarce spre public și, lăsînd ca fața să-i fie invadată de o expresie de reculegere, încet și solemn binecuvîntează mulțimea. Un fior de har trece peste întreaga sală. Nici unul din cei prezenți nu se îndoiește de autenticitatea binecuvîntării. Nu fac excepție nici cei cîțiva cenzori care supraveghează reprezentația : a doua zi mimul este arestat și executat [9].

A fost binecuvîntarea adevărată ? Sau a fost numai iluzia unei mulțimi lipsite de acest drept și vrăjită de un clown abil ? Condițiile necesare pentru oficierea gesturilor sacramentale în mod evident nu existau, totuși comunitatea avea dreptul să abroge aceste convenții în mod spontan și să accepte

reprezentația excepțională, conferind pretextului eficiența unui act veritabil.

Sau să ne gîndim la un tînăr care se hotărăște din senin să seducă soția unui prieten, pretinzînd că este îndrăgostit nebunește de ea. Să presupunem că la început el întîmpină rezistență, lucru care îi sporește dorința de a reuși, făcîndu-l să fie și mai insistent în atenții și să simuleze mai viguros suferințele dragostei neîmpărtășite. Dar, de îndată ce prefăcătoria sa a atins un anumit nivel de intensitate, el poate fi prins în propria sa capcană : cuvintele „te iubesc", pe care l-a rostit atît de des din prefecătorie, pot să devină adevărate și rolul pe care l-a jucat, poate să reprezinte acum adevăratele lui simțăminte [10].

Trecînd la un exemplu mai puțin dramatic, să luăm un cititor al romanului *Documentele postume ale clubului Pickwick,* care, după ce s-a delectat cu pasajul citat la începutul acestui capitol, ajunge la reflecțiile lui Pickwick, făcute în timp ce contempla strada Goswell :

„La fel, gîndi domnul Pickwick, sînt și vederile înguste ale acelor filosofi care, mulțumiți să examineze lucrurile ce le stau sub ochi, nu caută să afle adevărurile tăinuite dincolo de ele. Ca și ei, m-aș putea mulțumi să contemplu veșnic strada Goswell, fără să fac nici o sforțare pentru a pătrunde în regiunile ascunse care o înconjoară de pretutindeni." (*Op. cit.*, p. 13.)

Să presupunem că cititorul nostru, fiind un începător în problemele filosofice, găsește gîndurile d-lui Pickwick cu adevărat înălțătoare și, sub influența

lor, își schimbă modul de a privi lucrurile : nu va fi înțelepciunea nou dobîndită de el veritabilă ? Mai general, cum putem noi stabili care dintre mesajele culturale și simbolice transmise de ficțiune sînt veritabile și care false ? Conștient de această dificultate Searle deosebește declarațiile ficționale de asertiunile veritabile inserate de scriitori în opere :

„Ca să ne referim la un exemplu celebru, Tolstoi începe *Anna Karenina* cu următoarele cuvinte : 'Toate familiile fericite se aseamănă între ele, fiecare familie nefericită însă este nefericită în felul ei.' Eu consider că acest enunț nu este unul ficțional, ci un enunț foarte serios. Este o adevărată asertiune" (pp. 331-332.)

Din nefericire, însă, autorii nu-și exprimă direct înțelepciunea ; importante pasaje gnomice sînt deseori puse în gura unui personaj : (*le raisonneur* din comedia clasică franceză), alteori personajele însele își etalează modul specific de a fi înțelepte, fapt care, din punctul de vedere al autorului, poate apărea total ficțional, dar care cu toate acestea, poate avea ecou printre cititori și contribuie în mod real la educarea lor. Reflecțiile d-lui Pickwick radiază acest gen de sagacitate ficțională, tehnică ce va fi dezvoltată mai tîrziu, într-un context diferit, de Thomas Mann și Robert Musil. Inepuizabila energie gnomică de care dau dovadă Settembrini și Naphta din *Muntele vrăjit* sau din *Omul fără calități* aparține aceleiași familii de efecte ca și gîndurile nobile ale d-lui. Pickwick. Digresiunile lui Settembrini, Naphta, Arnheim sau Pickwick sînt, în mod cert, acte de vorbire inventate și ca atare sînt lipsite de „seriozitate" în accepțiunea lui Searle ; dar

poate că aici invenția n-ar trebui identificată cu simplul pretext : ca și gestica mimului, filosofia personajelor ficționale poate uneori deveni o sursă autentică de inspirație pentru cititor.

Astfel, ficțiunea nu își face simțită relevanța numai prin declarații „serioase" inserate de autor în mod intenționat. Alternarea declarațiilor simulate cu cele adevărate seamănă mai degrabă cu formularea noțiunii de teorie de către Quine, după care „referința este lipsită de sens dacă nu face parte dintr-un sistem de coordonate", astfel că elementele individuale ale teoriei nu pot fi raportate unul cîte unul la părțile corespunzătoare ale universului (1969, p. 48). Ca și teoriile, textele ficționale au referință ca sisteme și întocmai cum în fizică este deseori imposibil să fie separate elementele „autentic" referențiale de aparatul matematic, în ficțiune nu este nevoie întotdeauna să distingem cu precizie între declarațiile simultane și cele adevărate, deoarece relevanța globală este evidentă, în ciuda deosebirii de detaliu.

DESPRE SERIOZITATE ȘI MARGINALITATE

Regulile aserțiunii, noțiunea de vorbitor care exercită un control deplin asupra enunțurilor sale, ca și deosebirea dintre enunțurile simulate și cele adevărate se bazează toate pe un set de ipoteze specifice asupra comportării noastre colective. Aceste reguli și distincții presupun că în comportarea colectivă, în general și în comunicare în particular se disting două tipuri bine conturate : comportare *normală* sau

serioasă, opusă celei *marginale* sau *neserioase*; comportarea normală sau serioasă este guvernată de un set finit de *reguli constitutive*, care funcționează în chip de convenții sociale și sînt pe deplin cunoscute de membrii comunității; în sfîrșit comportarea marginală sau neserioasă presupune o suspendare a convențiilor serioase și înlocuirea lor cu convenții specifice ale limbajului „parazitar", la fel de bine stăpînit de participanți. Merită menționat în treacăt că aceste ipoteze sînt strîns legate de argumentul „modelul în pană", argument care funcționează tocmai pe baza distincției stricte dintre normalitate și deviere. Mai general, aceste ipoteze, se află în centrul atitudinii segregaționiste și indică legăturile sale strînse cu ceea ce criticii deconstrucționiști numesc „atitudinea logocentrică", adică o căutare judicioasă a idealității normative, opusă accidentelor și devierilor, o atitudine care, în opinia lui Jacques Derrida caracterizează metafizica occidentală de la începuturile ei. Totuși, nu este nevoie să ne întrecem cu discipolii lui Derrida în a condamna radical practicile logocentrice, pentru a observa că, oricît de avantajos ar fi pentru explicarea unor fenomene normative, segregaționismul, discursiv sau de alt fel, tinde să marginalizeze fenomenele care nu intră în cîmpul său vizual. Considerînd că existența și stabilitatea convențiilor lingvistice sînt adevăruri elementare, teoria actelor de vorbire neglijează dinamismul stabilirii lor și fluiditatea lor inerentă.

Argumentele mele împotriva regulilor aserțiunii, a rolului vorbitorului și împotriva distincției între seriozitate și simulare sînt menite să sublinieze această fluiditate neglijată. În contrast cu segregaționismul, putem începe cu ipoteza că în comporta-

rea socială există simultan o latură aventuroasă, creatoare, și o tendință de a peprpetua noutățile care reușesc și de a le transforma în convenții, în normalități. Într-o asemenea perspectivă, comportarea normală și marginală aparțin unui continuum și au în comun un mare număr de trăsături ; regulile în vigoare într-o anumită societate, la un moment dat al istoriei sale, nu sînt în nici un caz singura și ultima posibilitate ; în plus, membrii comunității nu stăpînesc aceste reguli în întregime și la perfecție. O asemenea abordare „integraționistă" ne face să considerăm comportarea marginală ca o manifestare a aspectului creator al comportării sociale : marginalitatea însăși corespunde canonizării nejustificate a unei normalități în fond tranzitorii. Aceasta ne ajută să explicăm de ce membrii comunității deseori simt că diferite convenții ale discursului zis parazitic sînt mai generale și mai relevante decît convențiile discursului normal, de ce binecuvîntarea mimului poate să fi adus cu adevărat mîntuirea spectatorilor, de ce tînărul a sfîrșit prin a simți sentimentele simulate și de ce atîția dintre noi dobîndesc urme de înțelepciune citind *Documentele postume ale clubului Pickwick*.

Un alt aspect demn de menționat este că referitor la chestiunea metafizică segregaționismul discursiv nu se deosebește radical de omologul său ontologic. Întrucît, în opinia lui Searle, practicile referențiale normale sînt guvernate de axioma existenței („numai la ceea ce există ne putem referi"), incapacitatea referentului de a se situa undeva în continuumul spațio-temporal se reflectă negativ asupra temeiniciei enunțului. O propoziție fără un re-

ferent real este considerată defectuoasă sau anormală și activitatea care constă în a enunța mai cu seamă propoziții defectuoase referențial este privită cu suspiciune și spaimă. Searle spune : „La urma urmei este un lucru ciudat, aparte și umilitor faptul că limbajul permite posibilitatea ca ficțiunea să existe“ (p. 325). Din fericire, defectuozitatea discursului ficțional nu produce nici un rău din punct de vedere moral ; autorul ficțiunii nu intenționează să tragă pe sfoară ; el pur și simplu, se complace într-o activitate marginală, aberantă, care poate fi înțeleasă numai în măsura în care este guvernată de un set de convenții bizare care contracarează regulile stabilite ale normalității.

Dar cînd este considerată dintr-un punct de vedere integrationist ficțiunea încetează de a fi o anomalie acceptată marginal de o comunitate de vorbire sinceră dar tolerantă. Văzută din acest unghi, comportarea referențială include pe de o parte un aspect creator, inovator, iar pe de alta tendința de a genera spontan norme convenționale. Practicile referențiale normale și marginale aparțin aceluiași continuum și prezintă multe caracteristici identice. În ipoteza exagerată că ar exista o comunitate care ascultă de axioma existenței, o comunitate unde, cu alte cuvinte, nu ne putem referi decît la ceea ce există, axioma nu ar reprezenta nimic mai mult decît osificarea normativă a anumitor practici referențiale. Practici referențiale „marginale“ ca mitul sau ficțiunea demonstrează latura inovatoare a proceselor referințiale și sînt percepute ca marginale numai în contrast cu o anumită osificare în normalitate.

Transferînd problema ființelor ficționale din ontologie în domeniul discursului, teoria actelor de vorbire rămîne compatibilă cu ortodoxia russelliană și elimină ființele inexistente din ontologia sa. În ultimii ani am fost martori la o disatisfacție crescîndă față de sistemele russelliene, și la căutarea unor ontologii mai bogate. Teoria obiectelor a lui Alexis Meinong, una din principalele ținte ale atacurilor lui Russell, suscită din nou interes [11]. Partizan al toleranței ontologice, Meinong a emis ipoteza că, întrucît orice obiect real constă dintr-o listă de proprietăți, se poate extinde definiția obiectelor, stipulînd că fiecărei liste de proprietăți îi corespunde un obiect fie existent, ori nu. Setului de proprietăți (a fi din aur, a avea formă de munte) îi corespunde obiectul *muntele de aur* care nu există dar care, conform definiției lui Meinong, se califică cu toate acestea ca obiect. Unele seturi de proprietăți sînt astfel alcătuite încît obiectele corelate cu ele sînt imposibile : o colecție de trăsături care conțin atît trăsătura „pătrate" cît și cea „rotunde" corespunde imposibilului cerc pătrat. Din imposibilitatea de a exista cu adevărat nu împiedică cercul pătrat să existe ca obiect în teoria lui Meinong (și în poezia lui Arghezi : „Ce e cercul ? Un pătrat"). Lista proprietăților legate de un obiect trebuie încă să mai respecte unele constrîngeri. Pe urmele lui Meinong, Terence Parsons distinge între predicate *nucleare*, ca „a fi din aur", „a avea formă de munte", umanitate", „calitate de detectiv" și așa mai departe, și predicate *extranucleare* care includ proprietăți onto-

logice („există", „este mitic"), proprietăți modale („este posibil", „este imposibil"), proprietăți intenționale („este conceput de Meinong", „este adorat de greci") și proprietăți tehnice („este complet"). Limitînd obiectele meinongiene la colecții de proprietăți nucleare, Parsons reține trăsăturile extranucleare pentru a descrie diferite aranjamente ale lumilor în care sînt incluse obiectele meinongiene. Astfel, despre muntele de aur, un obiect care posedă proprietățile nucleare de „a fi din aur" și „a avea formă de munte" se pot aserta diferite predicate extranucleare : „nu există", „este ficțional", „este imposibil", „este conceput de Meinong".

În teoria lui Parsons, obiectele ficționale posedă toate proprietățile nucleare pe care, în mod naiv li le atribuim, dar ele se bucură de aceste proprietăți numai în romanul sau în textul căruia îi aparțin, calitatea de a fi membru al unui text fiind o proprietate extranucleară. În loc de a refuza creaturilor din ficțiune privilegiul ontologic de a fi un obiect, această teorie le înzestrează cu un statut dublu : proprietățile nucleare descriu obiecte ficționale în interiorul ficțiunii, în timp ce cele non-nucleare le păstrează sub pază bună în afara lumii reale. Dl. Pickwick, nuclear, este englez, burlac, observator al condiției umane și, extranuclear, un personaj în romanul lui Dickens.

Lumea reală totuși nu poate fi ținută în afara textelor ficționale : teoriile ficțiunii deseori se poticnesc de ceea ce John Wood numește „propoziții mixte", propoziții care combină elementele reale și ficționale, fie îngăduind ființelor ficționale să rătăcească

în lumea reală, de pildă: „Freud a psihanalizat pe Gradiva", sau, mai frecvent, acordînd unor entități reale dreptul de a domicilia în ficțiune: „peste o oră romnul Pickwick, cu geamantanul în mînă, cu ocheanul în buzunarul redingotei, cu carnetul în buzunarul vestei, gata să recepteze orice descoperire vrednică de a fi notată, ajunse în stația de trăsuri de la Sfîntul Martin cel Mare" (*op. cit.*, p. 13.)

În scopul de a limita obiectele ficționale la textele cărora le aparțin, Parsons face o distincție între personaje sau obiecte originare povestirii, obiecte imigrante și obiecte substituite. Cele originare pot fi descrise ca fiind inventate sau create de autorul textului, în felul în care Pickwick a fost creat de Dickens. Cele imigrante vin în text de altundeva, fie din lumea reală (Sfîntul Martin cel Mare și Londra), fie din alte texte (Don Quijote în continuarea plagială a romanului lui Cervantes de către Avellaneda, Ifigenia în tragedia lui Racine, Doctor Faustus în diferite texte referitoare la el). Obiectele substituite sînt copii ficționale ale obiectelor din lumea reală în textele ficționale care le modifică substanțial descrierea: astfel, se poate susține că romanele lui Balzac descriu un Paris care într-un sens este diferit de orașul real. Desigur, a considera Parisul din *Fata cu ochii de aur* ca obiect substituit exclude în mod reciproc posibilitatea de a-l considera obiect imigrant. Hotărîrea este determinată de vederile referitoare la *mimesis* și realism, ca și de cunoștințele noastre despre entitățile extratextuale. Dacă acceptăm ca atare pretențiile lui Balzac de a fi reprezentat cu fidelitate Parisul, orașul a imigrat pur și simplu în romanul

său. În *Femeia la treizeci de ani* își face o scurtă apariție Napoleon ; văzut de la distanță în timpul unei parade militare, el vizitează romanul ca o reflectare a personajului real ; este un imigrant. Dar Richelieu, din romanul lui Dumas *Cei trei mușchetari*, își joacă propriul rol ? Cum putem fi siguri de asta ? Nu pare mai probabil că Dumas a creat un substitut al cardinalului ? Diferența dintre substituți și imigranți ar putea fi una de veridicitate. În timp ce imigranții care se instalează în romane aduc personalitatea lor veritabilă, substituții sînt numai manechine bine conturate, mai mult sau mai puțin asemănătoare cu originalul, dar iremediabil interpretate și transformate de scriitor. Segregaționismul se infiltrează din nou în locul cel mai neașteptat. Antoniu din piesa lui Shakespeare este imigrant sau un substitut ? Majoritatea criticilor vor răspunde fără îndoială că este un substitut, deoarece viziunea poetică a lui Shakespeare merge dincolo de personajul istoric, adăugînd și eliminînd trăsături. Dar cum îl vom aprecia atunci pe Antoniu din biografia lui Plutarch, în mod evident foarte aproape de personajul lui Shakespeare și, de asemenea, foarte probabil produsul viziunii antilatine și moraliste a lui Plutarch ? Avînd în vedere că proiectul lui Meinong este unificator, n-ar fi mai bine să neglijăm diferența dificilă dintre imigranți și substituți, mai ales pentru că alte caracteristici ale teoriei au o notă antisegregaționistă ? Potrivit ideilor lui Parsons, de exemplu, noi înțelegem textele ficționale prin extrapolarea sensului propozițiilor citate și prin constituirea unei imagini integrale care în cursul lecturii este treptat

modificată și lărgită, conducînd la un rezultat final, imaginea maximală. Deducem imaginea maximală din citirea textelor datorită „unui principiu de evidență totală... bazat pe ceea ce spun textele împreună cu ceea ce știm noi despre situația lor și despre lume" (Parsons, 1980, pp. 179-180).

O teorie a entităților ficționale construită pe aceste linii prezintă considerabilul avantaj de a nu le elimina din sfera ființelor. Făcînd referiri ontologice la ființe imaginare, teoriile lui Meinong asupra ficțiunii se apropie de modul nostru real de a înțelege și de a ne delecta prin ficțiune. Dar sînt obiectele meinongiene suficient de diferențiate ? Luînd obiectele gîndirii ca paradigme și definind deci obiectele ca simple corespondențe ale seturilor de predicate, o teorie meinongiană poate neglija acele diferențe ontologice care nu sînt legate de originea regională a obiectului. Noțiunea medievală de grad al ființei, odată eliminată din cosmologie, poate servi în modelele ontologice interne, care descriu gîndirea mitică și religioasă și în general activitățile simbolice. În sistemele meinongiene orice fel de obiect este egal înzestrat cu ființă, deși nu în mod necesar cu existență. O distincție subtilă făcută de Meinong și folosită de Parsons sugerează că pentru unele dintre predicatele extranucleare există și alte predicate nucleare „atenuate" care le corespund : predicatul extranuclear „există" va avea o versiune nucleară atenuată „este existent" ; în consecință, muntele de aur este existent, dar nu există. Numai obiectele reale posedă atît proprietățile depline cît și pe cele atenuate de a exista și a fi existent.

Se poate prevedea încă o îmbogățire a predicatelor extranucleare : „există" ar putea fi interpretat ca avînd mai multe grade de diluție, incluzînd existența simbolică. Teoriile Meinong ne semnalează aroganța cuantificării russelliene asupra unui univers de obiecte tangibile : să scrutezi lumea și să nu-l găsești pe dl. Pickwick indică o hotărîre anterioară de a exclude de entitățile simbolice și ființele nonempirice. Dar o extindere a ontologiei către domeniile de dincolo de limitele realității tangibile cere un model diferențiat : deoarece, văzută din punctul de vedere intern al celor ce folosesc ficțiunea, țara (ontologică)-a-nimănui a lui Ryle se dovedește a fi dens colonizată, noi trebuie să dispunem de mijloace de a descrie comunitățile pestrițe, care uneori se exclud reciproc și care locuiesc în aceste arii vaste. A fi existent fără a exista este o însușire sofisticată, posedată și de entitățile matematice, de monumentele arhitecturale nefinanțate, de emanațiile spirituale din sistemele gnostice, de personajele ficționale. Sigur nu e de dorit să acordăm tuturor ființelor nonempirice același statul : ontologia ficțiunii are nevoie de obiecte care sînt mai aproape de cele din universul de fiecare zi decît de entitățile matematice și care totuși, nu pot fi într-o bună zi admise în lumea reală, cum pot fi proiectele nerealizate și utopiile. Tocmai apropierea ficțiunii de lumea empirică neliniștește filozofii și contribuie la ceea ce Richard Routley a numit cîndva „ticneala realității" din filozofia analitică (1979, p. 4). Dar nu ajunge să eliminăm metodele segregaționiste : o teorie a ficțiunii necesită o concepție internă diferențiată cu privire la ființele ficționale, la proprietățile și principiile lor de individualizare.

Hamlet, Anna Karenina, Sherlock Holmes, pumnalul lui Macheth, palatul lui Des Esseintes, pișcotul lui Proust sînt permanent luați în discuție atît de criticii literari, cît și de cititorii de rînd, ca și cum aceste personaje și obiecte ar fi pe deplin individualizate și, într-un mod neclar, de parcă ar exista empiric. În același timp, nume ca Anna Karenina și descrieri precise ca aceea a pișcotului lui Proust nu desemnează ceva aparținînd lumii noastre.

Într-o trecere în revistă detaliată a diferitelor soluții ale acestei probleme, Robert Howell examinează și respinge pe rînd mai multe explicații, incluzînd tratarea actualistă a obiectelor ficționale de către Meinong, sugestie conform căreia obiectele ficționale sînt entități nonactuale, dar bine individualizate, care există în lumi diferite de lumea noastră, cît și concepția nonreferențială asupra unor astfel de obiecte. Cel mai eficace dintre argumentele invocate de Howell împotriva sistemului meinongian al lui Parsons aruncă îndoiala asupra ideii că fiecărui set distinct de proprietăți îi corespunde un obiect real distinct. Definiția calității de a fi un obiect în termenii seturilor de predicate conduce la o metafizică în care obiectele nu posedă decît o individualitate numerică, deoarece seturile de proprietăți pot fi deținute în comun de numeroase obiecte, reale sau fictive. Acest punct crucial iese din nou la suprafață în respingerea de către Howell a ideii că obiectele ficționale sînt entități nonactuale, dar bine in-

dividualizate, care există în lumi diferite de cea reală. Argumentarea utilizează teoria cauzală a referinței, formulată de Saul Kripke, David Kaplan, Keith Donnellan și Hilary Putnam [13]. Potrivit acestei teorii, pentru ca un nume să se refere la un obiect, trebuie să existe un mod unic de a specifica obiectul, independent de proprietățile contingente pe care el le poate avea. Or, pare imposibil să identifici pe Anna Karenina, pe Sherlock Holmes și pe ceilalți, altfel decît cu ajutorul atributelor conferite lor de textul literar. Cu toate acestea, susține Howell, întrucît un număr indefinit de ființe din diferite lumi posibile pot deține în comun aceste calități, nu există nici un mod de a indica în mod unic pe Anna Karenina sau pe Sherlock Holmes, iar drept urmare referința concretă și cea ficțională sînt din nou puse în opoziție.

Împotriva concepției lui Howell și probabil împotriva acelor filosofi care susțin teoria cauzală, cred că această teorie, departe de a veni în sprijinul delimitării ficțiunii de realitate, de fapt face plauzibilă concepția integraționistă. Pentru a demonstra aceasta e necesar să facem deosebire între două aspecte ale teoriei cauzale și să arătăm că unul dintre aceste aspecte nu reprezintă pe deplin practica referențială așa cum se produce ea în discursul de fiecare zi. Voi susține, de asemenea, că referința la personaje și obiecte ficționale nu reprezintă o activitate bizară din punct de vedere logic, ci mai degrabă este asemănătoare cu modul obișnuit de a ne referi la obiecte.

Pentru început, să examinăm următoarele enunțuri :

(1) Mihai seamănă cu Andrei : nici unul dintre ei nu poate lua o hotărîre la timp.

(2) Mihai seamănă cu Hamlet : nici unul dintre ei nu poate lua o hotărîre la timp.

Enunțul (2) este un exemplu de propoziție mixtă, oferit de John Wood, în care sînt așezate alături numele unor referinți reali și nume de personaje ficționale. Cum urmează să fie înțelese aceste propoziții ? Am putea interpreta propoziția (1) ca afirmînd că Mihai și Andrei au în comun calitatea de a-și amîna hotărîrile și propoziția (2) ca atribuind această calitate lui Mihai și Hamlet. Dar, potrivit unei concepții larg răspîndite, numele proprii sînt abrevieri sau ale unor seturi, sau ale unor grupuri de descrieri definite. Dacă lucrurile stau așa, prima propoziție afirmă că „Mihai și Andrei" abreviază două seturi de descrieri definite ale unor anumite entități, așa încît descrierea „X nu poate lua hotărîri la timp" poate fi găsită în ambele seturi.

Echivalența dintre nume și seturile de descrieri se extinde și la numele ficționale, întrucît este de conceput că o pregătire artificială a unui asemenea set poate fi însoțită de un nume propriu atașat la el : un autor poate imagina o serie de proprietăți : „locuiește în Londra", „este burlac", „este un cercetător asiduu al firii umane" și îl asociază cu numele d-lui Pickwick. În consecință, propoziția (2) poate fi înțeleasă ca afirmînd că aceleași proprietăți figurează în ambele seturi de descrieri definite, asociate cu numele Mihai și Hamlet. Sîntem liberi să-l comparăm pe Mihai cu Hamlet, în ciuda absen-

ței denotației la cel din urmă, întrucît o reprezentare russelliană standard a propoziției protejează pe cel care o folosește de consecințe ontologice nedorite.

Totuși, nu ne putem dispensa la fel de ușor de toate propozițiile mixte. Înseamnă propoziția lui Wood „Freud a psihanalizat-o pe Gradiva" că fondatorul psihanalizei a examinat setul de descrieri definite pe care le reprezintă *Gradiva ?* Sau cum urmează să citim propozițiile următoare ?

(3) Mioara îl iubește pe Ghiță Pristanda.

(4) În ciuda a tot ce știe despre Ghiță Pristanda, Mioara s-a îndrăgostit de el.

Criticînd teoria „abrevierii" numelor proprii, Kripke a arătat că ele nu denotă seturi de proprietăți, ci sînt designatori rigizi, atașați indivizilor. Un nume impus unei ființe se referă la *ea* chiar dacă proprietățile acestei ființe sînt necunoscute, variabile sau diferite de ceea ce se crede că sînt. „Shakespeare" nu este numele „oricui ar fi scris *Hamlet* și *Othello*", întrucît dacă într-o zi s-ar aduce dovezi incontestabile că aceste piese au fost scrise, să zicem, de Francis Bacon, senzaționala descoperire nu va atrage după sine ideea că Bacon *a fost* Shakespeare, sau că Shakespeare încetează de a fi fost Shakespeare. În concluzie, „Bacon" și „Shakespeare" și oricare alt nume propriu nu este decît o etichetă lingvistică fixată de individ, indiferent de proprietățile manifestate de acel individ [14]. Acest aspect al teoriei cauzale a referinței poate fi denumit aspectul *structural*. Arătînd că numele proprii nu pot fi identificate cu abrevieri ale seturilor (sau grupului) de descrieri definite și propunînd noțiunea clarificatoare drept designator

rigid, atașat unei persoane sau unui obiect, Kripke descrie structura relației dintre eticheta lingvistică și purtătorul ei. O dată atașat unei ființe, un nume propriu se referă la ea, fără a ține seamă de posibilele schimbări de proprietate prin care trece această ființă și *a fortiori* fără a ține seamă de schimbările a ceea ce știm noi despre ea.

Insistența asupra actului prin care numele sînt atașate ființelor constituie al doilea aspect, cel *istoric*, al teoriei numelor proprii a lui Kripke. În timp ce elementele structurale ale teoriei tratează despre natura indexială a numelor proprii, aspectul istoric se concentrează asupra operației de inpunere a numelor, pe care o consideră un act istoric, implicînd o decizie explicită și un obiect clar individuat.

Nu este greu de văzut cum considerațiile structurale propuse de teoria cauzală se aplică numelor ficționale în aceeași măsură ca și numelor proprii obișnuite. „Hamlet" nu este numai o abreviere pentru un set de descrieri, de vreme ce poate fi folosit în mod firesc în contexte contrafactuale. Cunoștințele noastre despre acest personaj pot fi modificate fără ca numele să fie schimbat. Se poate spune, de exemplu :

(5) Dacă Hamlet s-ar fi căsătorit cu Ofelia, ei ar fi trăit fericiți împreună.

În lumea în care Hamlet se căsătorește cu Ofelia și trăiește apoi fericit, el este tot Hamlet și mireasa sa este tot Ofelia, în același fel în care, după cum argumentează Kripke, dacă Napoleon și-ar fi petrecut întreaga viață în Corsica, el ar fi rămas totuși *el însuși*. Istoria literaturii oferă numeroase exemple de modificări în opere literare care lasă numele

proprii neschimbate. Publicul secolului al XVIII-lea nu putea să accepte moartea Cordeliei în *Regele Lear* și prefera versiunea modificată de Nahum Tate, în care Cordelia supraviețuiește și se căsătorește cu Edgar [14]. Dacă o reunire de proprietăți ar defini numele propriu din ficțiune, atunci Cordelia lui Shakespeare ar fi o persoană diferită de personajul lui Tate. Deși mulți esteticieni ar dori să susțină acest lucru, intuiția generală arată că Tate nu a creat o a doua Cordelia, ci pur și simplu i-a conferit Cordeliei un destin mai fericit. Situația este comparabilă cu cazurile în care scriitorul originar hotărăște să schimbe destinul unui personaj, sau, și mai clar, cu răsturnările destinului în viața reală. La un moment dat, „a fi condamnat la moarte" încetează brusc să mai facă parte din setul de descrieri ale lui Feodor Dostoievski, fără să mai atragă după sine o schimbare a individualității lui Dostoievski. Chiar dacă am spune :

(6) Fedia nu mai este cel care a fost : iertarea l-a schimbat cu totul,

se înțelege că afirmația se referă la proprietățile și la comportarea sa, și nu la *identitatea* sa.

O posibilă obiecție la extinderea teoriei cauzale la numele ficționale constă în a susține că în cazuri cum e cel al Cordeliei am putea aplica versiunea „grupurilor" de descrieri. Potrivit acestei versiuni, un nume este legat de un grup de proprietăți, dintre care nici una nu este *obligatorie*. Dar aplicarea numelui este corectă numai cînd cel puțin un număr oarecare de însușiri care fac parte din grup este prezent. În conformitate cu această teorie, numele „Cordelia" reprezintă un grup de însușiri ca : „X

este fiica cea mai tînără a lui Lear", „X conduce o debarcare a francezilor în Anglia", „X se căsătorește cu regele Franței", „X se căsătorește cu Edgar". Observați că ultimele două însușiri sînt incompatibile, sau cel puțin ele pot fi formulate în așa fel încît să devină incompatibile. Prezența însușirilor contradictorii nu contravine teoriei, întrucît un termen ca „joc" poate foarte bine fi asociat cu un mănunchi de însușiri, dintre care unele se exclud reciproc: „X se joacă de către doi jucători" și „X se joacă de către patru jucători". Prin urmare personajul lui Tate poate fi numit Cordelia, chiar dacă unele dintre însușirile ei sînt incompatibile cu acelea ale personajului din piesa lui Shakespeare. Dar „Cordelia" nu va fi decît o abreviere pentru o serie de proprietăți aparținînd grupului.

Pentru a contracara această obiecție posibilă, putem sublinia că exemplul cel mai clar al teoriei grupului este un număr de cazuri excepționale, nume ca „joc" sau „limbă", ai căror referenți nu au în comun decît un mic grup de trăsături esențiale. După cum a argumentat convingător Putnam, această situație nu se extinde în mod necesar la alte tipuri de nume: numele speciilor naturale, de exemplu, nu pot fi tratate ca referindu-se la grupuri de descrieri. O generalizare bazată pe o folosire idiosincratică a numelor nu este în mod necesar adecvată cazurilor fundamentale. Cum stau lucrurile atunci cu numele proprii? Kripke subliniază că în enunțurile neautentice toate însușirile care aparțin grupului, cu excepția unui mic număr de însușiri individuale, pot să dispară, și totuși numele propriu

să fie adecvat folosit. Chiar dacă toate însușirile contingente ale lui Aristotel s-ar schimba, el ar rămîne aceeași persoană, dacă sînt îndeplinite anumite cerințe minimale, ca de pildă, în cadrul formulat de Kripke, structura genetică a germenului fertilizat care, mai tîrziu, a devenit Aristotel. Aceste cerințe minimale de identitate personală pot desigur să varieze în conformitate cu cadrul științific și filosofic folosit. Filosofia medievală, dar și scriitori ca Alvin Plantinga astăzi consideră că individuarea este o însușire non-fizică, numită cîteodată *haecceitate* sau esență individuală. Un teolog poate considera că elementul central al individuării constă în asocierea de către Dumnezeu a unui anumit suflet cu un anumit trup. Folosirea curentă a limbii pare a fi mai aproape de individuarea prin haecceitate sau prin uniunea dintre suflet și trup, decît de constrîngerile biologice, deoarece se poate spune foarte bine :

(7) Dacă Aristotel ar fi avut alți părinți, el ar fi devenit un rege foarte înțelept.

Implicația este că Aristotel ar fi putut să fie el însuși chiar dacă structura lui genetică ar fi fost diferită. Pentru un biolog modern a face o asemenea afirmație în calitate de biolog ar părea desigur bizar. Cu toate acestea, dat fiind că nu sîntem toți biologi, nimic nu împiedică pe cel neinițiat să rostească sau să confirme declarația de mai sus. Sau să luăm o exclamație ca :

(8) Dacă aș fi eu fiul lui Rockefeller !

Cel care o rostește vrea să spună că, dacă el, ființă umană bine individuată, ar fi fiul lui Rockefeller,

soarta *lui* ar fi diferită. Propoziția nu implică în mod necesar că, dacă s-ar îndeplini această dorință, *identitatea* vorbitorului ar fi diferită (Williams, 1968). Deși o asemenea interpretare nu poate fi exclusă, cel mai obișnuit înțeles este că vorbitorul își păstrează identitatea într-o lume în care el este într-adevăr fiul lui Rockefeller. Fără îndoială, unii filosofi ar dori să investigheze *criteriile* pe care se bazează identitatea nonbiologică. Din punct de vedere al teologului medieval există cu siguranță un asemenea criteriu. Un fenomenolog ar fi de asemenea gata să furnizeze un criteriu nonbiologic intuitiv acceptabil.

Prin urmare, teoria grupului de descrieri diferite nu reușește să reprezinte adecvat folosirea numelor proprii în situații reale. Filosofii care își concentrează discuția despre nume asupra obiectelor reale și logic posibile, deși înțeleg pe deplin această imperfecțiune, par totuși să gîndească că numele ficționale trebuie să fie tratate în mod diferit de cele obișnuite, demonstrînd că, în timp ce numele obiectelor reale sau posibile nu sînt reductibile la grupuri de descrieri definite, numele personajelor ficționale funcționează tocmai ca abrevieri pentru asemenea grupuri. Numele dlui Pickwick, de exemplu, este exprimat în esență de un mănunchi de însușiri descrise de textul lui Dickens, sau deduse de critici și cititori. Dar împotriva acestei deosebiri vreau să subliniez că, în contextele pe care le cunosc, motivele pentru diferența de tratament sînt totdeauna de *ordin istoric*. Structural, folosirea numelui „Cordelia" nu se deosebește de aceea a lui „Aristotel"

sau „Socrate". Într-adevăr, să presupunem că Nahum Tate a scris o piesă în care Cordelia, de la început, este capabilă să-şi exprime dragostea pentru tatăl ei, nu se căsătoreşte cu regele Franţei, ci îl însoţeşte pe Lear în tribulaţiile sale, şi, în cele din urmă, se căsătoreşte cu Edgar. Criticii literari mai sofisticaţi vor susţine probabil că Tate a înlocuit pe Cordelia cu un alt personaj. Totuşi, modul cel mai obişnuit de a descrie ceea ce s-a petrecut este să spunem că în piesa ipotetică a lui Tate, Cordelia se comportă diferit decît se comportă *ea* în piesa lui Shakespeare. Pentru a face argumentaţia şi mai clară, să ne imaginăm o piesă în care auzim mai multe aluzii vagi la un personaj numit Ugolo. Ugolo nu apare pe scenă, nu are legătură cu nici o acţiune şi nimeni nu ştie nimic precis despre el. Personajele fac remarci neaşteptate ca : „Ana, gîndeşte-te la Ugolo !" sau „Andrei, nu-l uita pe Ugolo", or „Deseori, în pat, înainte de a adormi, îmi amintesc de Ugolo". Descrierile legate de acest nume sînt obscure şi evazive ; ele nu ar putea servi ca descrieri de identificare în sensul lui Donnellan. Totuşi, spectatorii îşi dau perfect seama că există o entitate numită Ugolo, care are exact unica însuşire că nimeni nu-i cunoaşte însuşirile. Să presupunem acum că într-o a doua piesă aflăm că Ugolo este un pitic pe jumătate nebun, ţinut prizonier într-o celulă subterană ; să presupunem de asemenea că el reuşeşte să scape şi-şi face o intrare triumfală pe scenă. Spectatorii care au văzut prima piesă se vor simţi uşuraţi să-l vadă în carne şi oase pe Ugolo. Dar faptul că Ugolo avea o *anumită* identitate, deşi foarte

vag conturată din punct de vedere epistemic, ei îl știau deja din indicațiile furnizate de prima piesă.

Exemplul lui Ugolo încearcă să demonstreze că personajele ficționale pot fi numite și individuate independent de orice descriere. Modul cum acționează numele Ugolo este asemănător oricărui designator rigid, deși este perfect adevărat că nu există nici o posibilitate de a-l individua pe purtătorul lui în lumea reală sau în cea a piesei. Ca atare, rezultă că numele ficționale nu sînt folosite după abreviațiuni fie pentru seturi, fie pentru grupuri de descrieri definite. Practica scriitorilor, criticilor și oamenilor obișnuiți care vorbesc despre personaje și obiecte ficționale sugerează mai degrabă că în cadrul ficțiunii numele acționează asemănător cu numele proprii obișnuite, ca designatori rigizi, atașați obiectelor individuale, independent de proprietățile obiectelor. În ceea ce privește aspectele structurale, deci, nu constat nici o diferență palpabilă între numele proprii nonficționale și cele ficționale.

În ceea ce privește componenta istorică a teoriei cauzale a referinței, ea nu afectează în mod semnificativ ipoteza că numele ficționale desemnează entități bine individuate. Teoria cauzală pleacă de la ideea că referința este determinată de un act inițial de a impune nume unui referent. În ce mod are loc această *impositio nominis* nu se știe prea clar. Lucrările lui Kripke și Donnellan sugerează că un nume poate fi atașat numai unui obiect *unic specificat*. Specificarea unică pare să fie de natură empirică : unul dintre exemplele mult discutate ale lui Kripke se referă la astronomul Leverrier care,

după ce a descoperit unele anomalii în orbita planetei Uranus și-a imaginat că ele erau produse de prezența unei planete nedescoperite, pe care s-a hotărît să o denumească Neptun. Un exemplu oferit de Kaplan și ușor modificat de Donnellan cere ca la nașterea primului copil în secolul al 21-lea, să i se dea numele fixat de acum de „Newman 1". Se putea ca anomaliile din Uranus să fi fost provocate de alt factor decît planeta necunoscută. În același fel nu este un lucru cu totul de neconceput că nu se vor mai naște deloc copii în secolul al 21-lea. În aceste cazuri, numele de „Neptun" și „Newman 1" ar fi designatori de obiecte care se dovedesc că nu există. Ele desemnează însă în mod rigid obiecte unic specificabile în lumi posibile, lumi care se află într-o relație de alternativitate empirică față de lumea reală. Specificația unică și posibilitatea empirică a *denominatum*-lui de a exista sînt condiții obligatorii pentru a se stabili în mod acceptabil o *impositio nominis*. Astfel, numele Radu Lupu, care se referă la binecunoscutul pianist, este acceptabil folosit într-o conversație, dacă teoretic sîntem capabili să coborîm înapoi în timp pas cu pas, așa încît să legăm asocierea dintre nume și referent de un botez inițial. Această cerință este menită să înlăture situațiile în care un nume propriu este greșit folosit. Să presupunem că cineva care ascultă o înregistrare a *Sonatei în do diez minor* de Schubert îl elogiază pe Radu Lupu, cînd pianistul este de fapt, să zicem, Sviatoslav Richter. Verificînd pas cu pas proveniența înregistrării și numele pianistului pînă la cel originar de botez, îl vom descoperi

pe Richter și nu pe Lupu. Nu e, de altfel, nevoie ca lanțul de relații dintre numele de botez și folosirea lui reală să fie format numai din relații strict cauzale, așa cum subliniază Donnellan. Este suficient ca o succesiune istorică clară să lege cele două momente.

Bazat pe această procedură, Donnellan arată că pentru ca o informație conținînd un nume propriu să fie adevărată sau falsă este nevoie de un individ la care folosirea numelui să se refere, pe baza unei succesiuni istorice, ca mai sus. Pentru ca afirmația :

(9) Homer a fost un mare poet

să aibă o valoare de adevăr trebuie să fim capabili să localizăm un individ corect legat de folosirea numelui „Homer" printr-un lanț de legături istorice. Dacă un asemenea individ nu se găsește, vom avea un eșec al referinței. Afirmația

(10) Homer nu a existat,

este adevărată, spune Donnelan, „în cazul în care referința eșuează nu în afirmația (10) ca atare, ci în alte declarații predicative, posibile sau reale, care includ numele", întocmai ca în (9) de mai sus. Ce constituie deci un eșec al referinței ? Pentru a răspunde la această întrebare Donnellan examinează un exemplu care implică ființe ficționale. Un copil descoperă că Moș Crăciun este o ficțiune și declară

(11) Moș Crăciun nu există.

El vrea să spună că afirmația „Moș Crăciun vine la noapte" e un exemplu de eșec referențial. Ceea ce se petrece este că, prin verificarea istorică a originii

numelui Moș Crăciun, fetița găsește un *eveniment* care *exclude* identificarea vreunui referent, anume faptul că Moș Crăciun a fost introdus în limbajul ei de o ficțiune povestită de către adulți. Donnellan numește asemenea evenimente „obstacole" în istoria referențială a numelor. Alte exemple de obstacole includ situații în care copilul inventează parteneri imaginari cu care pretinde că stă de vorbă, sau cazul în care, deși poemele homerice au fost în realitate scrise de mulți scriitori diferiți, într-un anume moment un învățat antic le-a atribuit unei singure persoane numite „Homer". Ființe nonexistente sînt acelea a căror istorie referențială se termină într-un obstacol, ființele ficționale sînt de asemenea introduse prin obstacole.

Dar să ne gîndim la un oraș grecesc, să zicem Atena, unde credința în mituri este puternică. Din punctul de vedere intern al atenienilor secolului al V-lea, nume ca Zeus, Afrodita și Pallas Atena se refereau la ființe bine individuate, pline de calități interesante, ființe care interveneau în viața de fiecare zi, cărora credincioșii trebuiau să li se adreseze și pe care trebuiau să le liniștească. Pentru membrii acelei comunități numele Pallas Atena acționa ca un designator rigid, atașat unei zeități individuale, unic specificabilă, datorită unui set de criterii (Pallas Atena era *zeița* care proteja Atena, era *fiica* lui Zeus, născută într-un fel aparte, ieșind din capul lui Zeus etc.), criterii unanim acceptate. Într-o relatare „externă" din secolul XX putem desigur susține că cetățenii Atenei din secolul al V-lea trăiau într-o stare perpetuă de eșec al referinței. Dar din punctul

de vedere al vorbitorilor, referințele lor, în sensul lui Kripke, la zei și zeițe erau total reușite. În ciuda acestui fapt, nimeni nu ar fi fost capabil să indice, în sensul lui Donnellan, un lanț corect de legături istorice care să lege folosirea numelor zeiești de botezuri inițiale. În schimb, toată lumea accepta că miturile despre originile zeilor constituiau o sursă demnă de încredere asupra atribuirii numelor. Opinia lui Putnam despre diviziunea activității lingvistice ne poate ajuta din nou. După el, contemporanii pot vorbi despre obiecte pe care ei nu știu cum să le recunoască, pentru că într-o societate în ansamblu există specialiști care pot rezolva cazurile cele mai dificile : astfel, cineva poate folosi termenul „aur" fără să cunoască testele chimice pentru identificarea acestui metal, deoarece, dacă condițiile o cer, experții ar hotărî adevărul. Dar să presupunem că există o țară izolată de tehnologia din exterior și în care nimeni nu mai este capabil să spună dacă o bucățică de metal galben este în adevăr aur. Ar însemna asta că populația acelei țări trebuie să înceteze să mai *vorbească* despre aur ? Ei pot continua să se refere la aur, mîngîindu-se cu amintirea unor vremuri mai bune, cînd existau încă giuvaergii capabili să verifice dacă metalul galben era aur sau nu.

O situație similară se poate ivi în domeniul religios. Cetățenii unei țări pot admite că nimeni n-a văzut zeii de o bună perioadă de timp ; miturile, cu toate acestea, sînt considerate a fi amintirile acelora care, cu mulți ani înainte, mai trăiau în compania zeilor. După un anumit interval de timp, credința în unii

din zei poate decădea. Nu există o cauză unică pentru acest fenomen ; oamenii intră în contact cu religiile străine şi dobîndesc un sens al realitivităţii religioase, filosofii oferă noi alternative bazate pe raţionamentul abstract, noi religii răstoarnă pe cele vechi. Este greu de presupus că pierderea credinţei (colectivă sau individuală) într-o mitologie dată poate fi totdeauna reprezentată ca o *descoperire* că la un anumit punct din legăturile istorice care conectează numele unui zeu cu impunerea iniţială a numelui a existat un obstacol sau un eveniment care, în mod eronat, a introdus acest nume ca designator rigid al unei entităţi. Este mai degrabă de presupus că mitologia *în ansamblu* începe să-şi piardă treptat din credibilitate. În istoria mitologiilor care slăbesc treptat există adesea o perioadă de ambiguitate sistematică, în care oamenii nu mai pot să accepte existenţa literală a zeilor şi numele lor tradiţionale fără ca aceasta să atragă după sine o negare radicală a existenţei unor zei în forme mai subtile decît acelea povestite de mituri. La acest stadiu miturile despre zei care supravieţuiesc sînt interpretate simbolic, ca spunînd ceva nonliteral despre existenţa şi individualitatea bine conturată a zeilor.

Se spune că mintea mitologică distinge cel puţin trei tipuri de fraze : cele *factuale*, care cuprind viaţa de fiecare zi, cele *adevărate*, referitoare la zei şi eroi şi cele *ficţionale*, care includ naraţiuni, altele decît mituri (fabule, povestiri moralizatoare hazlii). Diferenţele dintre aceste fraze nu sînt totdeauna clare, deoarece în multe societăţi propoziţiile factuale sînt

strîns legate de cele mitice. Deosebirea dintre adevărul mitic, presupus mai profund și mai serios decît cel faptic și ficțiunea menită orelor de tihnă, este însă pretutindeni bine stabilită. Cînd un sistem mitologic își pierde treptat priza asupra unei societăți, vechii zei și eroi încep să fie percepuți ca personaje ficționale. Dar putem să punem un semn de egalitate între suspendarea credinței religioase și descoperirea unui obstacol, unui *eveniment* care, în timpuri străvechi, făcea ca oamenii să creadă că zeii sînt reali ? N-ar fi mai degrabă plauzibil ca obstacolul să apară tocmai cînd sistemul mitologic încetează treptat să mai fie un adevăr religios și alunecă spre ficțiune ? Nu este mai probabil că acest obstacol sau dispozitiv de avertizare este (în mod figurat) instalat la *intrarea* într-un domeniu nonficționalizat decît la originile legăturilor istorice, care leagă fiecare nume de zeu de botezul zeului ? Ceea ce se întîmplă în asemenea cazuri este faptul că, o dată cu slăbirea sistemului mitologic, unul, mai mulți, sau toți indivizii care aparțin acelei mitologii este (sînt) mutați într-un alt domeniu. Dar dacă un individ sau o întreagă populație de ființe supranaturale care poartă nume au proprietăți, alunecă în ficțiune, înseamnă aceasta că membrii ei își pierd individualitatea și statutul lor de ființe ?

Faptul că, din punct de vedere structural, numele proprii sînt designatori rigizi nu înseamnă că din punct de vedere istoric legătura lor cu entitățile pe care le numesc poate fi întotdeauna descoperită printr-un lanț de legături cauzale și istorice, în sensul teoriilor contemporane. Oamenii folosesc adesea nu-

mele şi ca designatori rigizi fără a acorda mare atenţie lanţurilor cauzale şi istorice corespunzătoare, chiar dacă, sau poate în special cînd asemenea lanţuri au origini neclare. Cerinţele referitoare la lanţurile de referinţă cauzală sau istorică trebuie să fie astfel atenuate şi relativizate la practicile referenţiale diferite ale diferitelor comunităţi lingvistice şi culturale (Evans, 1973). În plus, practica referenţială sugerează că atunci cînd vorbim despre mitologie şi ficţiune este util să ne bizuim pe un model intern, care admite diferite domenii, populate de diferite tipuri de fiinţe. „Obstacolele" în sensul lui Donnellan nu mai sînt deci necesare : ceea ce explică ele trebuie să fie reprezentat de mişcarea unui individ dintr-un domeniu în altul. Posibilitatea călătoriei între diferite domenii reale şi ficţionale face ca reprezentarea propoziţiilor mixte să devină mai puţin problematică.

Aceste consideraţii echivalează cu o pledoarie pentru modele ontologice mai bogate, care includ domenii diferite de lumea reală. Constituirea unor asemenea modele va da posibilitatea teoriei ficţiunii să caute explicaţii dincolo de nivelul indivizilor ficţionali. După cum am arătat mai sus, fiinţele ficţionale nu pătrund în existenţă prin porţi individuale sau obstacole în istoria lor referenţială ; soarta lor este mai degrabă legată de mişcările unor vaste grupuri dens populate care au acelaşi destin ontologic. Ficţionalitatea nu poate deci fi înţeleasă ca o trăsătură individuală : ea cuprinde domenii întregi de fiinţe. Teoria ficţiunii trebuie astfel să-şi îndrepte atenţia spre lumile ficţionale.

3. LUMI PROEMINENTE

În capitolul anterior am făcut deosebirea între o abordare *externă* a ficțiunii, care își propune să o evalueze în raport cu lumea nonficțională și o abordare *internă*, al cărei scop este să propună modele care reprezintă înțelegerea ficțiunii de către cititor. Abordarea internă necesită un cadru conceptual mai relaxat decît abordarea segregaționistă. Reflecțiile asupra ficțiunii nu se pot limita la o teorie a discursului ficțional; un sistem mai bogat, poate înrudit cu ontologiile meinongiene, ar aduce mai bune servicii poeticii ficțiunii. Deși atenția filosofiei segregaționiste și a celei a lui Meinong s-a îndreptat în special către o teorie a obiectelor ficționale luate individual, importante intuiții culturale înlănțuie aceste obiecte în lumi ficționale. Acum vom examina această noțiune în detaliu, prezentînd unele dintre conceptele folosite în semantica modală și încercînd să explorăm folosirea lor într-o istorie internă a ficțiunii; o critică a noțiunii lumilor posibile aplicată la ficțiune va conduce apoi la o tipologie a lumilor, imaginare sau nu, indicînd calea către o definiție flexibilă a ficționalității.

LUMI POSIBILE

O dificultate prezentă atît în teoria clasică segregaționistă cît și în teoria lui Meinong este inabilitatea lor de a discrimina între tipuri de inactualitate. A

afirma că dl. Pickwick este înțelept este un lucru cu totul diferit decît a susține că, dacă Ludovic al XVII-lea al Franței ar fi trăit, el s-ar fi dovedit un rege înțelept. Dacă domeniul discursului adevărat ar coincide cu acela al actualității, ambele declarații ar fi excluse ca false sau neautentice ; invers, o teorie care acceptă cu fermă liberalitate toate entitățile nonexistente nu va sesiza nici diferența dintre ficțiune ca atare și simpla posibilitate nerealizată [1]. Pentru a evita o asemenea confuzie indezirabilă, putem să apelăm la semantica modală, deoarece ea își propune o reprezentare a posibilității și necesității care ne permite să atribuim valori de adevăr propozițiilor despre entități și situații nonactuale.

O structură model, în sensul lui Saul Kripke, este o construcție logică, constînd dintr-un set K de elemente, un membru G bine designat al acestui set și o relație R între elementele setului [2]. Într-o interpretare influențată de noțiunea de lume posibilă, introdusă de Leibniz, setul K poate fi conceput ca un set de lumi posibile, membrul privilegiat G ca lumea reală și relația R ca legătura dintre diferite lumi aparținînd sistemului K și alternativele lor posibile în K. Pentru a stabili o relație de alternativitate de la o lume la alta, este nevoie de un criteriu — să zicem identitatea indivizilor care populează lumile. În conformitate cu acest criteriu putem spune că o lume care aparține setului K reprezintă o posibilitate alternativă la o altă lume din același sistem, dacă prima lume include același inventar de indivizi ca și a doua, chiar dacă unele

calități ale acestor indivizi diferă. Să ne imaginăm o lume H, identică cu lumea G în care trăim, cu excepția faptului că în G unii indivizi trăiesc la Timișoara în vreme ce în H ei s-au mutat la Arad. Lista indivizilor care aparțin lui G este exact aceeași cu lista indivizilor din H ; singura schimbare cuprinde proprietățile acestor indivizi, în speță domiciliul lor. Definită în felul acesta, relația R stipulează că lumea H este o posibilă alternativă la lumea noastră G. Invers, dacă J este o lume parțial identică cu G, dar conținînd numai jumătate din populația prezentă în G, atunci, potrivit criteriului nostru, J nu este o alternativă la G. Deoarece, bineînțeles, fiecare lume are aceiași indivizi ca ea însăși, sau, general spus, deoarece orice lume este o alternativă a ei însăși, relația R este numită reflexivă.

Relația R poate fi modificată, asa încît să includă si alte criterii de alternativitate. Să ne imaginăm o lume I care este accesibilă dinspre G, reciproca fiind însă falsă. Succesiunea temporală este un caz simplu de accesibilitate asimetrică : cu putină răbdare si un dram de noroc noi putem ajunge lumea lui ianuarie 1999, avînd ca punct de plecare lumea lui ianuarie 1991, dar inversul este imposibil. Accesibilitatea si alternativitatea reprezintă formal intuiția că este posibil ca unele stări de lucruri să fie relative la cele reale, în timp ce altele nu sînt. Noi avem acces la alternative posibile, dar sîntem izolati de lumile imposibile.

Structura model este suplimentată de un model care atribuie fiecărei propozitii atomice o valoare de adevăr în fiecare lume care aparține sistemului. În acord cu logica lui Leibniz, propozițiile care sînt

adevărate nu numai în lumea actuală, ci în toate lumile posibile, se vor numi adevăruri necesare ; invers, o propoziție este posibilă în lumea noastră reală dacă este adevărată în cel puțin o lume posibilă accesibilă din lumea noastră. Structura model devine o structură model cuantificațională, dacă i se adaugă o funcție care atribuie fiecărei lumi un set de indivizi denumiți *domeniul* lumii în chestiune. Domeniile diferitelor lumi aparținînd sistemului K nu sînt în mod *necesar* identice : putem defini alternativitatea astfel ca o lume H, care este o relativă posibilă a lumii reale G, să conțină mai mulți sau mai puțini indivizi G. Desigur, mai sus am definit relația R astfel încît să conecteze numai lumi care au același domeniu.

Cîteodată este interesant să definim relația R așa încît ea să lege lumea reală G de cîteva dintre lumile care aparțin sistemului K, dar nu în mod necesar cu toate. În acest caz, sistemul K va fi împărțit în două subsisteme : setul K' al lumilor accesibile din G și setul K" al lumilor inaccesibile din G. Este ușor de imaginat o lume F, aparținînd setului K" al lumilor inaccesibile din G și avînd relația R față de alți cîțiva membri ai lui K, așa încît, deși F nu este o alternativă a lui G, să existe o mulțime de lumi accesibile *din F*.

În ceea ce privește situația indivizilor în acest sistem, am văzut deja că o funcție atribuie un domeniu al indivizilor fiecărei lumi din setul K. Pentru simplificare, funcția poate fi considerată ca definitivă în lumea actuală : noi posedăm astfel un inventar de indivizi (obiecte, constante) care există

în lumea reală inițială. Situația devine mai problematică atunci cînd considerăm alternativele posibile ale lumii actuale : cum putem defini o funcție care atribuie indivizii lumilor posibile ? Această întrebare este o versiune modernă a unei vechi probleme filosofice : „oare tot ce există, există în mod necesar ?" Lagicienii și filosofii modali au dezbătut consecințele unui răspuns afirmativ la această întrebare. Este limpede, atît din punct de vedere metafizic cît și logic, că este o mare diferență dacă postulăm că lumile posibile trebuie să aibă același inventar de indivizi ca lumea reală, sau dacă permitem lumilor accesibile din lumea noastră să conțină mai puțini indivizi sau mai mulți.

Această problemă are consecințe interesante în teoria ficțiunii : probabil nu este cu totul o întîmplare că, în chiar lucrarea care pune bazele semanticii modale, Kripke exemplifică posibilitatea, folosindu-se de o ființă ficțională : „Sherlock Holmes" afirmă el, „nu există, dar în alte stări de lucruri ar fi existat". Așa cum indică remarca lui Kripke, a cere de la lumile posibile un inventar de ființe identic cu cel real este o poziție prea restrictivă pentru reprezentarea ontologiilor ficționale. Dacă toate lumile posibile trebuie să arboreze același domeniu al indivizilor ca și lumea reală, atunci o lume care include noi indivizi nu poate fi o alternativă a lumii reale. Dar aceasta nu contravine numai vorbirii de fiecare zi, în care de pildă existența unor rude încă nenăscute este presupusă a fi o posibilitate autentică : („Cînd o să aveți și voi copii, dragă ?"), ci de asemenea felului în care înțelegem textele ficționale. Afirmația lui Kripke des-

pre Sherlock Holmes se bazează pe o intuiție estetică obișnuită : pe ideea că lucrurile citite într-un roman sînt într-un fel compatibile cu viața reală. Un sistem semantic care vrea să ia în considerație acest lucru trebuie să fie tolerant față de indivizi noi, ca Sherlock Holmes. În adevăr, dacă semantica lui Kripke permite inventarului de indivizi să varieze de la o lume la alta, fapt care înseamnă că ea permite indivizilor care nu există în realitate să aparțină unei lumi accesibile din lumea noastră reală, de ce să nu acceptăm că Sherlock Holmes, care nu aparține setului de indivizi din lumea noastră, ar exista în alte stări de lucruri ? Aristotel susține că „nu este treaba poetului să spună ce s-a întîmplat, ci ce fel de lucruri s-ar întîmpla — ce este posibil, în funcție de posibilitate și necesitate" (*Poetica*, IX, I). Cu alte cuvinte, poetul trebuie să formuleze fie propoziții adevărate în fiecare alternativă a lumii reale (lucruri posibile în funcție de necesitate), fie propoziții adevărate în cel puțin o alternativă a lumii reale (lucruri posibile în funcție de probabilitate). Mai mult decît atît, după cum observă Aristotel, poeții tragici „preferă personajele reale". Cînd Shakespeare scrie tragedia lui Iuliu Cesar, el folosește personaje care au aparținut lumii reale. Nu este firesc să credem că, dacă datorită unui accident neplăcut al istoriei, Sherlock Holmes s-a întîmplat să nu existe, el ar fi putut exista totuși într-o altă stare de lucruri ?

Trebuie să remarcăm că aceste considerații nu sînt simple speculații filosofice legate de transferul semanticii lumilor posibile la lumile ficțiunii. În

multe situații reale istorice scriitorii și publicul lor acceptă ipoteza că o operă literară enunță adevăruri posibile relativ la lumea reală. Această atitudine corespunde literaturii realiste în sensul larg al cuvîntului. Văzut din acest unghi, realismul nu este un simplu set de convenții stilistice și narative cum credeau structuraliștii, ci o atitudine fundamentală față de relația dintre lumea actuală și adevărul textelor literare. Într-o perspectivă realistă, criteriul adevărului și al falsității unui text literar și al detaliilor sale se bazează pe noțiunea de posibilitate (și numai de posibilitate logică) cu privire la lumea reală. Diferitele tipuri de realism variază, desigur, în funcție de descrierea lumii reale și de definiția relației R care leagă această lume de alternativele ei posibile. Lumea reală ca și relația de accesibilitate sînt diferite pentru autorii miracolelor medievale în comparație cu autorul unui roman polițist modern. O lume în care statuia fecioarei Maria vorbește unui profan aparține gamei de posibilități a unui scriitor medieval și a publicului său, întocmai cum o lume în care serviciul antinarcotic al FBI distruge o rețea de traficanți de droguri și îi arestează pe toți este o lume posibilă pentru scriitorul unui roman polițist contemporan și pentru cititorii săi. În ciuda diferențelor, în aceste două cazuri constatăm aceeași atitudine logică față de informația transmisă de discursul literar și față de relațiile sale cu lumea reală.

Inventarele indivizilor nu sînt în nici un caz singura arie în care logica aflată la baza scrierii și înțelegerii ficțiunii prezintă asemănări cu logica modală. Să ne imaginăm o lume posibilă H și un set

foarte mare, poate infinit *Ph* de propoziții adevărate în el. Să ne imaginăm, de asemenea, un cititor ideal pentru care H este singura alternativă posibilă a lumii reale G, ceea ce înseamnă că pentru acest vorbitor propozițiile adevărate în H sînt posibile în G. Observați că, setul *Ph* fiind foarte mare, cititorul cunoaște numai o mică parte din el ; în consecință, cînd este confruntat cu o propoziție *p* pe care el nu o știe încă, el trebuie să hotărască dacă *p* are sau nu vreo șansă să aparțină setului *Ph* de propoziții adevărate în lumea H (și în consecință posibile în lumea reală). Să presupunem că cititorul este înzestrat cu un procedeu de decizie intuitivă care îi permite să descopere într-o perioadă rezonabilă de timp dacă propoziția *p* aparține sau nu setului *Ph*. Dacă cititorul apreciază că *p* este adevărat în H (deci posibil în G), se spune că *p* s-a integrat în *Ph*. Situația este ceva mai complexă cînd lumea reală G are mai mult decît o lume alternativă în sistemul K. În acest caz se poate spune că o nouă propoziție *p* este integrată în *Pc*, *C* fiind setul de lumi posibile care aparțin lui K și sînt accesibile din G, dacă *p* este integrat în cel puțin un membru al setului C. Dacă *p* este considerat adevărat în lumea actuală G, se poate spune că *p* este acceptat de cititor. Acceptat este astfel sinonim cu integrat în setul *Pg* al propozițiilor adevărate în lumea reală.

Un cititor, de exemplu, găsește în ziarul său demn de încredere că o echipă de cercetători a coborît pe Marte. El acceptă informația cu grăbire, ceea ce înseamnă că o integrează în setul Pg de propoziții

adevărate în lumea noastră actuală. Să presupunem, totuşi, că ziarul nu vorbeşte despre coborîrea pe Marte, ci numai reportează zvonuri care circulă în cercuri bine informate şi care prevăd începutul iminent al unei misiuni secrete pe acea planetă. În acest caz, cititorul trebuie să folosească procedeul său de decizie pentru a vedea dacă poate să integreze informaţia în cel puţin o lume H, compatibilă cu lumea reală G. Reamintindu-şi că cercetarea spaţială poate fi folosită în scopuri militare şi că din motive de securitate unele misiuni sînt păstrate secrete, cititorul nostru poate reuşi să-şi imagineze o atare stare de lucruri care rezultă dintr-o aterizare secretă pe Marte ; de aceea el integrează ştirea în setul Pc. Dacă, dimpotrivă, ştirea contrazice categoric ceea ce ştie el despre cercetarea spaţială, el va hotărî să nu integreze ştirea în Pc şi va gîndi : „Imposibil !"

Logica înţelegerii unui roman acţionează în acelaşi fel. În loc de un ziar, să presupunem că cititorul nostru examinează un roman, să zicem *Prinţesa de Clèves* de Madame de Lafayette şi încearcă să stabilească dacă propoziţiile conţinute în ea pot sau nu pot fi integrate în Pc. Începutul romanului : „Splendoarea şi galanteria nu s-au manifestat niciodată în Franţa cu atîta strălucire ca în ultimii ani ai domniei lui Henric al II-lea" — poate fi uşor integrat într-un set de adevăruri posibile Pc şi chiar în setul adevărurilor reale *Pg*. Acelaşi lucru este valabil pentru propoziţiile imediat următoare ale romanului, chiar dacă cititorul poate deveni mai prudent atunci cînd autoarea, după ce a prezentat

personajele a căror existență istorică este bine cunoscută, trece la personaje mai puțin autentificate și introduce personajul principal, care, cum știm, e inventat. Dar asemenea prudență nu afectează procedeul logic, întrucît cititorul nu trebuie numai să semnaleze propozițiile acceptate în Pg și prin urmare presupuse a fi adevărate în lumea reală, ci de asemenea să indice propozițiile integrate în Pc, adică propozițiile posibile în G.

În ciuda paralelismelor izbitoare din logica înțelegerii lor, ficțiunea nu poate totuși fi strict identificată cu lumile metafizic posibile. Pledînd împotriva unei astfel de identificări, Howell a observat că ea ne poate conduce să concepem lumile ficționale, împreună cu obiectele ficționale pe care le conțin, ca existînd independent de romancierul care le descrie. Dar, susține Howell, aceasta atrage după sine concluzia neplauzibilă că autorul, Dickens de exemplu, nu l-a creat pe Dl. Pickwick, ci mai degrabă l-a „identificat", cercetînd cu atenție lumea posibilă căreia îi aparține generosul celibatar. Mai mult, o abordare de tipul lumii posibile n-ar explica ficțiuni contradictorii : abilul Sherlock Holmes poate desena un cerc pătrat, în care caz lumea sa ar înceta să mai fie o lume tehnic posibilă (1979, pp. 137—140). De remarcat că o descriere meinongiană nu ar avea această dificultate, deoarece obiectele meinongiene pot fi asociate cu orice set de proprietăți, inclusiv seturi contradictorii.

Argumentul lui Howell ne avertizează împotriva unei înțelegeri literale a noțiunii de lume posibilă în contextul ficțiunii. Dacă lumile posibile ar exista undeva într-un hiperspațiu depărtat, atunci într-

adevăr a fi contraintuitiv să considerăm că Dickens a dobîndit, nu se ştie cum, acces la mulţimea de lumi pickwickiene şi le-a descris cu fidelitate. E drept, cel puţin un filosof al logicii modale, David Lewis, a apărat ideea că toate lumile posibile, împreună cu toate obiectele care le populează sînt tot atît de reale ca propria noastră lume [3]. Dar această formă de posibilism este o poziţie extremă, care contravine intuiţiilor noastre comune. De obicei, filosofii susţin că lumile posibile nu sînt adevărate entităţi care ar putea fi cercetate dacă am avea telescoape adecvate ; ele sînt modele abstracte şi pot fi concepute fie ca entităţi abstracte reale, fie ca simple construcţii conceptuale [4]. Dar dacă lucrurile stau aşa, relaţia empirică dintre o lume şi creatorul ei pierde din importanţă ; pentru a reprezenta operele de ficţiune ca lumi nu avem neapărată nevoie de un model care să includă o teorie riguroasă a *producţiei* lumii ficţionale : în această privinţă modelul seamănă cu activitatea obişnuită a cititorului care poate contempla lumea dlui. Pickwick independent de cine a constituit-o, cum şi cînd, lăsînd de o parte cercetarea asupra procesului de creaţie. Ca să nu mai vorbim de faptul că istoria literară favorizează această atitudine, deoarece pe lîngă cazurile moderne în care se poate spune despre autor că a creat lumea ficţională (sau cel puţin o mare parte a ei), există nenumărate cazuri în care această lume preexistă şi scriitorul o „identifică" şi o „descrie" cu mai multă sau mai puţină fidelitate ; piesele cu subiecte mitologice şi tragediile neoclasice modelate după texte greceşti sau romane sînt exemple grăitoare.

Imaginea lui Sherlock Holmes care desenează cercuri pătrate fără a ține seamă de constrîngerile geometrice, este totuși preocupantă, pentru că, într-adevăr, obiecte contradictorii apar adesea în ficțiune, cîteodată numai marginal, dar cîteodată central, ca în povestirile metafizice ale lui Borges sau în literatura științifico-fantastică contemporană. Prezența contradicțiilor ne împiedică în mod efectiv să considerăm lumile ficționale drept veritabile lumi posibile și să reducem teoria ficțiunii la o teorie kripkeană a modalității. Nu e mai puțin adevărat că obiectele contradictorii nu sînt o dovadă suficientă împotriva noțiunii de *lume :* nimic nu împiedică teoria ficțiunii să vorbească ; așa cum fac filosofii, despre lumi *imposibile* sau *eratice.* Lumile contradictorii nu sînt atît de îndepărtate de noi pe cît ne-am așteptat. Nu numai fizica este încă împărțită în teoria relativității și mecanica cuantică, nu numai lumina este alcătuită simultan din particule și unde, dar și lumile noastre de fiecare zi găzduiesc asemenea entități imposibile ca structurile psihice individuale, dorințele, visurile și simbolurile. Lumile coerente își au originea într-o idealizare și atașamentul nostru față de coerență este mai puțin motivat decît se pare. La urma urmei, oamenii au trăit în universuri notoriu incongruente cu mult înainte ca acestea să devină mai mult sau mai puțin capabile de coeziune. Poate că romanele realiste ale secolului al XIX-lea au avut drept scop să construiască veritabile alternative posibile ale lumii reale, alternative filtrate prin viziunea științifică modernă ; dar această ambiție nu a dăinuit mult și pentru a

obține efecte estetice și cognitive noi, literatura contemporană deseori postulează lumi tot atît de imposibile ca și cele arhaice. Semantica modală a lui Kripke oferă ceea ce s-ar putea numi un model *distant* pentru teoria ficțiunii : mai degrabă decît de o semantică riguros unificată, avem nevoie de o tipologie a lumilor pentru a reprezenta varietatea practicii ficționale. Și dacă, pe de-o parte, lumile posibile sînt definite tehnic mult prea precis pentru a putea oferi un model în teoria ficțiunii, pe de altă parte, noțiunea de lume ca metaforă ontologică pentru ficțiune rămîne prea atrăgătoare pentru ca să putem renunța la ea[5]. Vom face deci o încercare de a relaxa și califica această noțiune fundamentală.

LUMI ȘI CĂRȚI DESPRE ELE. O PRIMĂ ABORDARE

Lumile posibile pot fi înțelese ca o serie de colecții abstracte de stări de lucruri, distincte de afirmațiile care descriu acele stări și prin aceasta distincte de lista completă a propozițiilor păstrată în *cartea despre lume*. În concepția lui Alvin Plantinga, o lume posibilă definește „un mod în care s-ar fi putut petrece lucrurile... o posibilă stare de lucruri de un anumit fel" (1974 p. 44). În lumea noastră stările de lucruri pot avea loc, pot fi deci reale, dar pot de asemenea, să nu aibă loc. *Iuliu Cezar a murit în urma loviturilor conspiratorilor* este o stare de lucruri care a avut loc, opusă stării de lucruri. *Iuliu Cezar a supraviețuit complotului contra lui.* A doua variantă se prezintă ca stare de lucruri posibilă, în

perfect acord cu legile naturii, în timp ce starea de lucruri *Iuliu Cezar a trăit două mii de ani* contrazice aceste legi. O stare de lucruri de tipul *Iuliu Cezar a dat o formă pătrată unui cerc* este imposibilă într-un sens mai puternic, deoarece ea nu presupune numai o schimbare în legile naturii, ci și o modificare a legilor logicii.

Plantinga înțelege lumile posibile ca stări de lucruri care (1) nu violează legile logicii în sens larg; (2) sînt maximale sau complete. Pentru a determina caracterul complet el definește *incluziunea* după cum urmează: o stare de lucruri S include o altă stare de lucruri S', dacă S nu poate fi valabil fără ca și S' să fie valabil. Astfel, *Iuliu Cezar a murit în urma loviturilor conspiratorilor* include ideea *Conspiratorii l-au lovit pe Iuliu Cezar*. Dimpotrivă, o stare de lucruri S exclude o altă stare S, dacă S este valabilă numai atunci cînd S' nu poate fi valabilă. De exemplu, *Iuliu Cezar a murit în urma loviturilor conspiratorilor* exclude pe următoarea: *Conspirația împotriva lui Cezar a fost anulată*. O stare de lucruri *maximală* S include sau exclude orice stare S'. Lumea reală este în mod evident o stare de lucruri maximală în sensul lui Plantinga; este singura lume posibilă care are loc.

Să examinăm acum următoarea propoziție:

(1) Socrate este cîrn

ca legată intim de starea de lucruri

(2) Faptul că Socrate este cîrn.

Plantinga susține că, deoarece este imposibil ca propoziția (1) să fie adevărată, fără ca (2) să fie valabilă și invers, (1) determină propoziția (2) și (2)

determină propoziția (1). Pentru orice lume posibilă W, continuă el, „*cartea despre W* este setul B al propozițiilor, așa încît *p* este un membru al lui B, dacă W determină *p*". Astfel, numai propoziții determinate de stările de lucruri corespunzătoare din lume aparțin cărții despre acea lume. În expunerea lui Plantinga cărților sînt strîns legate de lumi : fiecărei lumi îi corespunde o carte și numai una. Întrucît definiția sa asupra lumilor se folosește de maximalitate sau completitudine, cărțile vor fi și ele maximale ; pentru orice propoziție p, cartea B despre W va conține fie *p*, fie negația ei *non-p*. Cartea despre lumea reală ori va conține *Iuliu Cezar a murit în urma loviturilor conspiratorilor*, ori negația ei, *Nu este adevărat că Iuliu Cezar a murit în urma loviturilor conspiratorilor*. O carte despre o lume W este o listă completă de propoziții adevărate în acea lume.

Dar o teorie modală nu examinează lumile numai luate izolat, ci și grupate în universuri. Să definim un univers U în spiritul lui Kripke ca un set K de lumi, o lume reală aparținînd lui K și o relație R de alternativitate. Universul cuprinde o lume reală și multe alte lumi, dintre care unele accesibile din cea reală, datorită relației R. Astfel, fiecare univers posedă propria sa lume care poate fi numită *lumea de bază*. Un univers este deci o constelație de lumi în jurul unei baze ; și bineînțeles aceeași bază poate fi înconjurată de mai multe universuri. Relația R poate corespunde unei varietăți de concepții asupra posibilității : logică, metafizică, istorică. Să notăm că definiția universului nu include o cerință de maximalitate.

Propozițiile adevărate despre întregul univers sînt adunate în setul de cărți despre lumile sale. Putem da acestui set numele de *Magnum Opus* despre U și rezerva Prima Carte pentru pozițiile adevărate în lumea de bază, adică în lumea reală a universului. Un alt volum, care s-ar putea numi Cartea regulilor, ar include considerații de ordin mai înalt asupra universului, a lumilor și cărților sale, explicații despre felurile în care relația R leagă lumile universului W, ori indicații cu privire la natura limbajului folosit în *Magnum Opus*.

Avem nevoie de o Carte a regulilor, deoarece nu e sigur că toate *Magna Opera* sînt sau ar putea să fie exprimate în același limbaj. Diferențele dintre proprietățile lumilor în diferite universuri pot foarte bine să necesite o diferențiere a limbajelor care le descriu. Astfel, pentru a vorbi despre un univers care conține culori avem nevoie de un limbaj care posedă predicate referitoare la calități. Mai mult, trebuie să avem în vedere posibilitatea că același univers ar putea fi descris de diferite *Magna Opera*, fiecare folosind un alt limbaj. Așa cum reiese din discuțiile recente din filosofia științei și a psihologiei, explicațiile oferite de diferite discipline se leagă numai aproximativ una de alta, fiecare nivel de studiu bucurîndu-se de oarecare independență : structura lumii pare astfel să posede o plasticitate ireductibilă, așa încît nu există o poziție privilegiată din care organizarea cunoașterii poate fi dirijată în mod definitiv [6]. Presupunînd că întreaga știință vorbește despre aceeași lume, lumea noastră, rezultă că universul real trebuie să fie discutat în multe cărți diferite și în multe *Magna Opera*. Această situație nu e numai o situație *de facto*, datorată gradului limitat al

cunoașterii noastre despre lume ; dimpotrivă, este în natura cunoașterii umane ca fiecare știință să-și umple propria sa Prima Carte sau propriul său *Magnum Opus* cu fraze adevărate despre lumea reală și despre alternativele ei veritabile, și totuși ca aceste cărți și *operă* să nu formeze niciodată un singur *Magnum Opus* compact, ci să coexiste ca descrieri diferite ale aceluiași univers. Tabloul se complică și mai mult prin indeterminarea referinței, descrisă de Quine și generalizată la lumile posibile de Putnam (1981, p. 32—55). Acești autori arată că, fiind dată o anumită teorie, și *a fortiori* un anumit text, referința sa nu poate fi specificată fără ambiguitate într-o lume dată sau într-un set de lumi posibile. Același text poate, în mod egal, să se refere la o infinitate de lumi distincte. Relația unu-la-unu dintre lumi și cărți, formulată de Plantinga, trebuie să cedeze locul unei configurații mai complexe, în care un univers poate fi asociat cu mai mult decît un *Magnum Opus* și același *Magnum Opus* poate servi ca descriere pentru mai mult decît un univers.

Aceste complicații moderează mult optimismul lingvistic. Principiul *expresibilității* (Searle, 1969, pp. 19—21), potrivit căruia orice conținut poate fi exprimat în mod adecvat prin mijloace lingvistice este o exagerare. Dacă legăturile dintre universuri, *Magna Opera* și limbaje sînt diversificate, un anumit univers poate foarte bine să fie inaccesibil unui anumit limbaj și, prin urmare, oricărui *Magnum Opus* exprimat în acel limbaj. Un idiom care conține un număr finit de constante și nici o variabilă nu poate descrie un univers care conține un număr infinit de

ființe : un limbaj fără predicate desemnînd calități se va dovedi neadecvat pentru un univers care conține culori. Cînd apar asemenea situații vom numi universul în chestiune *indescriptibil* în acel limbaj ; este clar că un univers poate fi indescriptibil în limbajul *Li,* dar poate fi bine descris în alt limbaj *Lj* [7].

În plus, unele universuri pot fi *radical indescriptibile* în sensul că, așa cum apar locuitorilor lor, ele nu pot fi explicate în nici o limbă existentă sau imaginabilă. Pentru a putea fi numit *radical indescriptibil,* un univers nu trebuie neapărat să fie indescriptibil în toate privințele : el poate prezenta numai o regiune care nu poate fi sesizată de nici un limbaj. Cazul exemplar este universul care conține un *Dumnezeu,* despre care nu se poate vorbi corespunzător, universul la care se referă teologia mitică și negativă. Dacă Dumnezeu este astfel încît nici un atribut nu i se potrivește și dacă, după cum susțin unii teologi, este la fel de adevărat că Dumnezeu și există și nu există, atunci dintr-o perspectivă internă, universul structurat în jurul lui Dumnezeu este radical indescriptibil în esența sa [8]. Orice *Magnum Opus* care îl descrie într-o asemenea perspectivă va fi iremediabil eronat. Principiul expresibilității, deci, este prea restrîns. În afara universurilor exprimabile putem imagina universuri ultra-meinongiene, care cuprind ființe și stări de lucruri despre care locuitorii lor nu pot vorbi în nici un fel. Un partizan al principiului expresibilității ar putea desigur să argumenteze că întreaga populație a unui univers ultra-meinongian se înșeală, întrucît ideea unui Dumnezeu despre care nu se poate vorbi în mod

adecvat în nici o limbă este absurdă. La rîndul lor, locuitorii ar putea să întrebe : „Absurdă, *pentru cine ?*“ Dacă principiul expresibilității presupune anumite opinii filosofice, nu înseamnă aceasta că aplicația principiului este limitată ?

Abordată intern, diferența dintre semantica ficțională și non-ficțională slăbește. Distincția dintre cele două semnatici e mai degrabă una de grad, nu de substanță. Ca și *Magna Opera* despre universul real, referința textelor ficționale este în principiu nedeterminată ; la fel cu teoriile științifice, care își postulează fiecare propriul nivel de realitate, ficțiunea folosește o multitudine de baze de lumi „reale“-în-sistem. Universul lui Don Quijote se dezvoltă în jurul unui nivel de bază care este diferit atît de realitatea noastră, cît și de lumea descrisă, să zicem de *Persiles și Sigismunda* ori de *Documentele postume ale clubului Pickwick*. Invers, așa cum lumea reală este obiectul unei varietăți de cărți de *Magna Opera,* lumile ficționale nu exercită un monopol asupra cărților lor. A presupune că universul lui Don Quijote poate fi descris de o altă carte sau de alt *Opus* decît cel reprezentat de textul lui Cervantes poate suna blasfemator. Dar într-o perspectivă mai largă nu există argumente convingătoare contra posibilității de a lega diferite cărți și opere de aceeași bază ficțională. Universul zeilor și eroilor greci n-a fost inventat de Eschil, de Sofocle și Euripide ; fiecare din tragicii greci a dezvoltat un anumit limbaj și un anumit unghi vizual în legătură cu un univers mitologic relativ stabil. Și n-a devenit

lumea lui Don Quijote obiectul plagiatului lui Avellaneda pînă la a-l forța pe Cervantes să-și afirme monopolul asupra ei ?

JOCUL „DE-A CE-AR FI" : STRUCTURI DUALE

Universurile, împreună cu *Magna Opera* care le descriu, oferă astfel modele interne atît pentru realitate cît și pentru ficțiune. Modelul intern cel mai puțin complicat este o structură simplă sau *plată*, compusă dintr-un singur univers conținînd o bază, realitatea, înconjurată de aura sa de alternative cu adevărat posibile. Pentru a aprecia pe deplin caracterul limitat al structurilor simple trebuie să ținem seama de faptul că ele nu permit o bază alternativă, sau orice mișcare în afara realității date și unei singure constelații de posibilități. Mai mult, un obiect dat care aparține unei astfel de structuri este ontologic *„zăvorît"*. El nu-și poate nici schimba poziția, nici primi o altă natură și funcție într-o altă structură, pentru că o altă structură nu există. Dat fiind că mintea tinde să grupeze universurile legîndu-le între ele în construcții complexe, nu este ușor de găsit un exemplu de structură plată. Dar să ne gîndim la o lume în care copiii n-ar putea să pretindă că grămezile de nisip de o anumită formă și mărime sînt cozonaci și că buturugile de copaci nu pot fi luate drept urși, balauri, pitici sau vrăjitoare. Locuitorilor unui astfel de univers nu le trece niciodată prin minte că elementele lumii lor pot fi folosite ca pietre de construcție pentru o altă lume în care aceste elemente dobîndesc noi trăsături ontolo-

gice. Văzută dintr-o perspectivă externă, o construcție plată este deci un model care reprezintă atitudinea unei populații cu totul lipsită de facultatea imaginației.

De fapt însă, o populație lipsită de imaginație există numai în fantezia unei persoane dintr-o populație înzestrată cu imaginație. Un model intern care încearcă să reprezinte practicile curente ale comunităților umane are deci nevoie de construcții mai elaborate. Pentru a clarifica genul de fenomene pe care ne așteptăm să-l explice, putem lua ca punct de plecare teoria lui Kendall Walton asupra entităților ficționale [9]. După Walton o problemă metafizică centrală a statutului ontologic al entităților ficționale este reprezentată de experiența de *a fi captivat de o povestire*". (1984, p. 179.) Cînd ne cufundăm în aventurile Annei Karenina, chiar dacă nu credem literal ceea ce ne spune textul lui Tolstoi, ne lăsăm „convinși cel puțin momentan și parțial de existența Annei Karenina și de adevărul celor spuse despre ea în roman". Aceasta se întîmplă, susține Walton, pentru că operele de ficțiune nu sînt simple înșiruiri de propoziții, ci puncte de sprijin într-un *joc de-a ce-ar fi* ca în cazul copiilor care se joacă cu păpușile sau de-a hoții și vardiștii. Cititorul care acceptă că Anna Karenina îl iubește pe Vronsky și că este nefericită recunoaște că astfel de propoziții sînt adevărate în lumea acelui joc. Și întocmai cum copiii se fac că hrănesc păpușile care în joc sînt (ficțional) copii mici, ei înșiși devenind mame și tați fictivi ce-și hrănesc ficțional odraslele, cititorii Annei Karenina, care plîng la sfîrșitul tragic al personajului, sînt martorii ficționali la si-

nuciderea Annei și participă (ca spectatori) la un *joc de-a ce-ar fi*. În loc să susțină că cititorii Annei Karenina contemplă o lume ficțională dintr-o poziție privilegiată din afara ei, Walton insistă că cititorii sînt primiți *în interiorul* lumii ficționale care, pe durata jocului, este luată drept reală. Dezvoltînd analiza lui Walton, Gareth Evans, schițează un set de principii care guvernează jocurile de-a ce-ar fi. În jocul cu cozonaci de nisip, funcționează următoarele principii :

(1) Bulgării de nisip în formă de cozonaci vor fi luați drept cozonaci.

(2) Pietricelele negre vor fi luate drept stafide.

(3) O căldărușă de tablă va fi luată drept cuptor încins.

Un principiu de incluziune îngăduie aducerea în joc a oricărui adevăr care nu este exclus de principiile fundamentale („Mariei îi place cozonacul cu stafide"), în timp ce un principiu al repetării permite construirea unor noi adevăruri simulate pe baza principiilor fundamentale și a adevărurilor incluse. Extinzînd analiza la ficțiune, ne putem gîndi la o reprezentație teatrală : actorii vor fi *luați drept* Regele Lear, Glocester, Cornwall, Albany, Kent, Cordelia, scena va fi *considerată drept* palatul lui Lear, palatul lui Glocester, tabăra franceză de la Dover ; cuvintele rostite de actori vor fi *luate drept* cuvintele lui Lear, ale lui Glocester. Propoziții diferite cu privire la lume, credințele și intențiile spectatorilor pot fi incluse în joc și cu ajutorul lor se pot forma noi propoziții.

Cînd un grup de copii se joacă în nisip ei strîng totodată bulgării de nisip — în lumea reală — și

își oferă unii altora cozonaci gustoși în lumea lui „de-a ce-ar fi" devenită *reală* în timpul jocului. A fugi de niște buturugi de copaci în lumea reală devine pentru aceiași copii o fugă de teama urșilor, în lumea lui „de-a ce-ar fi". Un spectator obiectiv al acestor jocuri ar ști că, deoarece nu există plăcinte delicioase sau urși periculoși *copiii înșiși luînd parte în mod ficțional* (pentru a folosi expresia lui Walton) la faptul că ei își servesc unul altuia cozonaci delicioși sau că fug de urși fioroși. În același fel, știm foarte bine că, în termenii lumii cu adevărat reale, regele de pe scenă este numai un actor, palatul lui o bucată de carton pictat și cuvintele o suită de versuri ticluite cu mult timp în urmă de un poet englez. Dacă însă nu ținem să distrugem iluzia creată de jocul „de-a ce-ar fi", pentru a exprima ceea ce se petrece în termenii lumii cu adevărat reale, ci dorim să explicăm participarea noastră în timpul jocurilor „de-a ce-ar fi" atît în lumea cu adevărat reală, cît și în cea ficțională reală, trebuie să distingem două nivele diferite la care se desfășoară jocul și să analizăm legăturile dintre ele.

În opoziție cu universurile simple putem deci defini o *structură complexă* drept unirea a două sau mai multe universuri într-o singură structură, astfel încît o corespondență detailată se stabilește între componenți. Structura complexă formată din doi componenți poate fi numită *structură duală*. Pe baza teoriei Walton-Evans putem analiza jocul de-a cozonacii de nisip ca o structură duală, formată din două mici universuri, unite prin relația de co-

respondență „vor fi luate drept". În *Magnum Opus*-ul care descrie primul univers vom găsi să zicem, inventarul de obiecte care îi aparțin : Maria, Andrei, Ana, bulgării de nisip, pietricelele negre, o căldare de tablă, urmat de o descriere a copiilor care mînuiesc nisipul și pietricelele. *Magnum-Opus*-ul celui de-al doilea univers va cuprinde bucătăria, cozonacii, stafidele, un cuptor încins și va descrie prepararea cozonacilor cu stafide. O carte care se poate numi *Cartea corespondenței* va explica minuțios relația „vor fi luate drept" care constă tocmai în principiile fundamentale ale lui Evans ; ea urmează să specifice că Maria, din primul univers, va fi luată drept bucătăreasă în al doilea univers, că bulgării de nisip din primul univers vor fi luați drept cozonaci în al doilea univers și așa mai departe.

STRUCTURI PROEMINENTE : RELIGIOASE ȘI FICȚIONALE

Avînd în vedere că lumea cu adevărat reală se bucură de o prioritate ontologică clară față de lumile imaginației, în structurile duale putem distinge universuri primare și secundare, cele dintîi constituind fundația pe care sînt construite cele de-al doilea. În exemplul nostru, lumea copiilor care se joacă în nisip funcționează ca un univers primar, în timp ce lumii bucătarilor și a cozonacilor i se atribuie rolul de univers secundar. După cum am văzut, cele două universuri sînt unite printr-o relație de corespondență care, în exemplul nostru, ge-

nerează un izomorfism, deoarece fiecărui element din universul primar relația „va fi luat drept" îi atribuie un element și numai unul din universul secundar. Folosind un termen introdus de Evans, putem caracteriza o asemenea situație drept o structură duală *esențial conservatoare* : nici un element din lumea secundară a imaginației nu este lipsit de un corespondent în universul primar. Există însă jocuri ale imaginației în care anumite entități nu au nici un corespondent în lumea reală. Numind aceste jocuri *esențial creatoare* Evans aduce ca exemple boxul simulat, în care jucătorul se preface că luptă cu un adversar imaginar, sau jocul în care jucătorul se preface că este urmărit de un balaur.

Voi numi *structuri proeminente* acele structuri duale în care universul primar nu intră în izomorfism cu universul secundar, dat fiind că cel de-al doilea univers conține entități și stări de lucruri care nu au un corespondent în primul. (Situația inversă poate fi de asemenea adevărată, dar nu este cerută prin definiție.) Astfel de structuri nu se limitează la jocurile „de-a ce-ar fi". Ele sînt de mult folosite de mentalitatea religioasă ca model ontologic fundamental. După cum au arătat analizele lui Max Weber, Rudolf Otto, Roger Caillois, Mircea Eliade și Peter Berger, spiritul religios împarte universul în două regiuni calitativ diferite : spațiul este divizat în regiuni *sacre*, înzestrate cu realitate în sensul cel mai deplin al cuvîntului și locuri profane, care sînt lipsite de consistență ; timpul ciclic sacru se deosebește de timpul profan și de durata sa ireversibilă. După cum spunea Eliade, „experiența religioasă a nonomogenității este experiența pri-

mordială echivalentă cu facerea lumii“ [10]. Cînd afirmă că se află în Centrul Lumii, neofitul Kwakiute din Columbia Britanică nu-și neagă prezența în coliba de cult, alături de stîlpul sacru ; el, mai degrabă, susține o ontologie dublu articulată, în care un nivel se sprijină pe celălalt. Modelul ontologic care conține două cadre de referință suficient de distincte, deși strîns legate, este o reprezentare a conștiinței religioase.

Cînd esteticianul Arthur Danto descrie ontologia operelor de artă, el folosește un model proeminent : examinînd minuțios folosirea cuvîntului *este* în legătură cu operele de artă, el observă că în egală măsură e adevărat să afirmi : „Acest actor *este* Lear“ și „Acest actor *nu este* Lear“. Prima întrebuințare el o numește un *este al identificării artistice* și remarcă : „Auzim aici un *este* care, incidental, are rude apropiate în rostiri marginale și mitice. (Astfel, cineva *este* Quetzalcoatl ; acelea *sînt* Coloanele lui Hercule.) Și de asemenea : „lumea artei se află față de lumea reală cam în aceeași relație în care se află Cetatea lui Dumnezeu față de Cetatea Terestră“ (1964, pp. 137, 139). În *Transfigurarea locului comun* Danto dezvoltă ideea deosebirii dintre opera de artă și suportul ei material, susținînd că deosebirea este ontologică ; într-adevăr, deoarece ontologia unei opere nu poate fi redusă la aceea a materialului ei, relația este proeminentă în sensul de mai sus. Joseph Margolis (1977) numește această structură o *emergență* și susține că ea constituie o trăsătură ontologică fundamentală a operelor artistice.

Uneori textele literare au ca temă în mod explicit o structură dualã, de exemplu Borges în *Biblioteca lui Babel*.

„Universul (pe care alții îl numesc Biblioteca) este compus dintr-un număr nedefinit, poate infinit de galerii hexagonale, cu puțuri de aerisire enorme în mijloc, înconjurate de grilaje joase. Din fiecare hexagon se pot vedea interminabilele etaje superioare și inferioare."

Postulînd un univers diferit organizat față de cel pe care se întîmplă să-l locuim, textul lui Borges schițează o ontologie secundară detaliată, care conține obiecte, proprietăți, relații. Înțelegem ontologia secundară datorită celei primare : „galerii", „puțuri de aerisire", „grilaje", „hexagonal", „jos", care sînt termeni transportați, ca să spunem așa, din universul nonficțional. Cu un gest de politețe ni se oferă de asemenea cheia relației dintre cele două ontologii : cea secundară este modelată ca o bibliotecă, ceea ce nu înseamnă, desigur, că noul univers trebuie înțeles ca aparținînd clasei de obiecte numite „biblioteci" în ontologia primară, deoarece termenul nu indică nici una dintre bibliotecile din lumea existentă. Dacă îi înțelegem totuși semnificația este pentru că știm ce fel de obiecte sînt bibliotecile din lumea reală și ne simțim liberi să alăturăm acestora biblioteca-din-povestea-lui-Borges. În același fel sîntem pregătiți să legăm fiecare obiect din povestire de un obiect oarecare din lumea noastră, pe baza relațiilor de corespondență, al căror rol este să asigure perceperea corectă a structurii ontologiei secundare, ca fiind atît de diferită de, cît și bazată pe ontologia primară.

Analiza ficțiunii în termenii actelor de vorbire susține că expresiile ficționale au sens, dar nu denotă nimic în lumea reală și că, în formula lui Searle, „în *Scufița Roșie* cuvîntul «roșu» înseamnă roșu și totuși... regulile care corelează «roșu» cu roșu nu se aplică" (1975, b, p. 319). De fapt ceea ce se întîmplă este că regulile care corelează „roșu-din-ontologia secundară cu roșu-din-ontologia primară sînt mai complexe decît regulile care leagă „roșu" cu roșu în prima ontologie. Întrucît prima ontologie servește ca fundament ontic al ontologiei ficționale, „roșu"-în-ficțiune este echivalent cu roșu-din-lumea-adevărat-reală, numai indirect, *via* relațiile de corespondență. Din felul cum definim aceste relații este limpede că nimic nu ne forțează să legăm cele două tipuri de roșu : scriitorul de ficțiune poate oricînd să fabrice o povestire despre o țară unde roșu este de fapt verde. Sau el poate să creeze o ontologie secundară, în care agenții cu formă de ființe umane corespund calităților abstracte din prima ontologie. Un personaj denumit Moartea înaintează în scenă și recită :

Iată, văd colo Omul mergînd.
Spre el eu grăbesc, dar n-o știe ;
La patimi, la bani îi stă gîndul.
Chinuri cumplite îl văd îndurînd
În fața Domnului celui ceresc.

(Intră Omul)

Omule, oprește-te ! Încotro te-ndrepți
Cu vesel pas ? Ți-ai uitat Ziditorul ? *

* Traducerea citatelor din opere literare străine, pentru care nu se menționează altă versiune românească, aparține traducătoarei volumului.

Aici, spectatorul vede o entitate bine individualizată, avînd atribute care în lumea primară se referă la un eveniment (moartea) și nu la un individ. Alegoria folosește relații de corespondență mai puțin directe decît romanele realiste, dar chiar și legăturile acestora din urmă cu lumea primară sînt mediate. Chiar dacă absența d-lui Pickwick din Oxford, generozitatea lui sau lipsa sa de tact seamănă mai mult cu calitățile reale ale englezilor decît acțiunile Omului sau ale Morții, noi interpretăm *Documentele postume ale Clubului Pickwick* tocmai prin stabilirea de legături între lumea primară și cea secundară, printr-o operație intelectuală similară înțelegerii alegoriei. Cînd Paul de Man (1983) a susținut că alegoria este topos-ul central al literaturii, el și-a fundamentat demonstrația pe argumente — adesea confuze — de ordin semiotic și fenomenologic și a identificat alegoria cu mișcarea temporalității. Logica lumilor ficționale justifică pe altă cale această idee, sugerînd că lectura alegorică furnizează cel mai general model pentru decodarea relațiilor de corespondență din cadrul structurilor ficționale.

Faptul că alegoria ca atare — folosirea unei corespondențe complexe — este rar folosită se datorează comodității ; pentru a fi manevrabile, ontologiile secundare trebuie să respecte cît mai mult posibil structura internă a ontologiilor primare, pe care le folosesc drept bază. Într-un anumit sens aceasta este o problemă de economie artistică ; așa cum a remarcat F. E. Sparshott, în cazuri extreme în literatura științifico-fantastică „fie că locul și participanții sînt concepuți pe modelul tipurilor fa-

miliare, în care caz elementul fantezie devine aproape un simplu element decorativ, fie că povestirea se subțiază și devine schematică, astfel încît nu putem fi siguri ce fel de fundal să construim pentru ceea ce ni se spune în mod explicit" (1976, p. 5).

Dacă deci luminile sacre și ficționale au în comun organizarea pe două nivele și legăturile alegorice dintre ontologiile primare și secundare, exemplul mimului poate fi mai bine explicat: corpul și mișcările actorului, așa cum există ele în lumea reală, servesc drept univers primar, drept temelie pentru universul secundar în care mimul devine preotul neprihănit care binecuvîntează mulțimea. Dar a fost oare binecuvîntarea lui eficientă? Cu alte cuvinte, s-a petrecut oare o întoarcere a universului religios și o interacțiune efectivă cu universul profan? Dacă răspunsul este da, dacă mimul, dincolo de *mimarea* actului religios, l-a și *efectuat*, dacă, dincolo de simpla reprezentare a divinului, l-a și realizat, atunci reprezentația a transcedat ficțiunea, în ciuda convențiilor uzuale care guvernează actele religioase, binecuvîntarea, de pildă. Deoarece cultul și ficțiunea se deosebesc numai prin forța universului secundar, poate că atunci cînd suficientă energie este canalizată în actele mimetice, acestea pot să părăsească condiția ficțională și să treacă pragul realității. Mitul lui Pygmalion povestește această transformare. Este posibil ca aici să se afle motivul pentru care lumile ficționale și sacre, apte cum sînt pentru mutații neașteptate, necesită o elucidare a conceptului de existență. În ontologia sacrului, realitatea plenară a domeniului sacrului este fundamental opusă existenței precare a

profanului. Ființele sacre nu numai că se supun unor legi diferite de cele pămîntești, dar și modul lor de a exista este fundamental altul (ca să folosim formula binecunoscută a lui Rudolf Otto). Teologia, care a reflectat îndelung asupra acestui aspect al universurilor sacre, a ajuns la teoria analogiei existenței, potrivit căreia verbul *a fi* este numai analogic atribuit lui Dumnezeu și creaturilor sale [11].

Acest tip de predicație trebuie să fie extins la construcțiile ficționale ; se poate susține că în ficțiune existența este numai analogic similară cu aceeași noțiune din ontologiile simple. Dar, pe cînd lumile sacre debordează de energie, activitățile ficționale reprezintă o formă mai slabă de structură dual ă. Pierderea de energie împiedică jocurile ficționale să facă saltul în lumea reală : lucrul eficace este înlocuit prin catharsis, revelația prin interpretare, extazul prin zburdălnicie. Ca joc al simulării, ficțiunea se supune unor reguli și convenții ; în vreme ce credința în miturile comunității este obligatorie, aderarea la ficțiune este liberă și clar circumscrisă în timp și spații. Mai mult, toate miturile sînt de mai înainte fixate și adevărate o dată pentru totdeauna, dar noi construcții ficționale ca și noi jocuri rămîn întotdeauna posibile.

STRUCTURI PROEMINENTE. REPREZENTAREA LOR ÎN FICȚIUNE

Ca modele metafizice, structurile proeminente au un grad înalt de generalitate, trecînd dincolo de scopurile literare și estetice urmărite de textele in-

dividuale. Totuși,aceste noțiuni pot servi și ca instrumente analitice, în special în legătură cu structura internă a universurilor literare [12]. *Don Quijote*, de exemplu, prezintă o alcătuire complexă a lumii conflictuale, ale cărei componente nu se armonizează logic întotdeauna. Lăsînd la o parte cîteva dintre efectele stilistice mai puțin importante ca, de pildă, problema naratorului principal (cine este el ? Cervantes ? Cid Hamet ?) evenimentele romanului se desfășoară în două seturi de lumi paralele. Unul dintre seturi are ca lume reală personajele și evenimentele prezentate ca atare în roman : pasiunea unui anume Alonso Quixana pentru romanele cavalerești, prima sa evadare de acasă și aventurile prin care trece. Un număr de lumi posibile sînt legate de lumea-reală-a-romanului prin obișnuita relație de alternativitate. Astfel este, de pildă, lumea în care preotul, bărbierul și alți prieteni ai lui Quixana reușesc să-l împiedice să evadeze pentru a doua oară. Al doilea set de lumi este creator din punct de vedere existențial, în sensul lui Evans ; el îmbină lumea reală din roman și lumile date ca reale în povestirile cavalerești în care Quijote crede cu devoțiune. Indivizii care populează lumea lui Quijote sînt personaje ale romanului scris de Cervantes, amestecate cu personaje din povestirile cavalerești. Din nou, pe lîngă lumea quijotescă de bază există multe lumi quijotești alternative posibile, ca de pildă lumea în care Quijote reușește să învingă uriașii prefăcuți în mori de vînt. Unul din principalele efecte estetice ale romanului este ambiguitatea evenimentelor primare ; oricare asemenea eveniment poate fi încorporat în setul de lumi reale din roman

și de asemenea în setul de lumi quijotești. Dilema lui Sancho Panza își are originea tocmai în incapacitatea sa de a adera ferm la unul din aceste seturi de lumi ; voința sa de a fi părtaș la lumile lui Quijote este constant zădărnicită de interpretarea mai firească a ceea ce se întîmplă în termenii lumilor reale și posibile din roman.

Un exemplu mai modern al acestei tehnici este oferit de cartea lui T. H. White, *Fostul și viitorul rege*. Acest roman este simultan situat la curtea regelui Arthur și în Anglia de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Setul de lumi reale și posibile din roman se aseamănă într-o oarecare măsură cu lumile quijotești : există o continuă ezitare între cele două cadre de referință. Totuși, pe cînd în textul lui Cervantes Don Quijote este singurul personaj care trăiește simultan în cele două cadre de referință, în romanul lui White, întregul text oscilează între epoca medievală și cea modernă ; și dacă în *Don Quijote* lumea din roman servește ca o bază fermă în raport cu care iluzia eroului poate fi măsurată și făcută inofensivă, White scrie despre o lume în așa fel structurată, încît nici un cadru de referință nu predomină. În astfel de cazuri, și în multe altele, noțiunea de *lume a operei de artă* se referă la o entitate conflictuală care necesită o elucidare logică și estetică atentă ; lumile care se amestecă între ele în texte pot să semene cu lumea reală, dar ele pot, de asemenea, să fie lumi imposibile sau eratice. Operele de ficțiune pot să combine, mai mult sau mai puțin dramatic, structuri de lumi incompatibile, să se joace cu imposibilul și să vorbească necontenit despre ceea ce nu se poate exprima. To-

tuși, foarte des, ele se prezintă ca texte lingvistice coerente, supunîndu-se cu grijă convențiilor stilistice și generice și este remarcabil faptul că putem așeza alături seturi eterogene de lumi ficționale în texte unificate, frumos cizelate și să înțelegem perfect tensiunea dintre texte și lumi.

După cum am văzut mai înainte, ficțiunea, ca și lumile sacre, se bazează pe structuri proeminente. Corpul mimului servește drept nivel primar pe care este construit universul secundar al preotului și al binecuvîntărilor sale ; cel care în lumea noastră este numai actor *este Lear* în universul secundar al spectacolului ; Parisul, orașul real, este de asemenea sediul secret al romanelor lui Eugène Sue, sau locul în care misună personajele puternice, pline de personalitate ale lui Balzac din *Scene din viața pariziană* sau orașul monoton și agitat al romanului lui Flaubert, *Educatia sentimentală*. Cu toate acestea, ontologia proeminentă a ficțiunii, ca model general, nu este prezentată ca atare de toate textele literare. Universul descris în *Molloy* pare a fi constituit dintr-un singur strat ontologic.

„Sînt în camera mamei mele. Eu sînt cel care trăiește acolo. Nu știu cum am ajuns acolo. Poate într-o ambulanță, în orice caz cu un vehicol oarecare. Am fost ajutat de cineva. Singur n-aș fi putut niciodată să ajung acolo. Există un om care vine aici în fiecare săptămînă. Poate și datorită lui am ajuns aici. El zice că nu."

În ciuda simplității sale, acest univers este numai imperfect stăpînit de narator, care se află adeseori în dificultate de a identifica ființe sau de a le

atribui calități : Molloy este la fel de timid ca mulți naratori contemporani, care, copleșiți de universurile în care trăiesc, îndrăznesc să se confrunte cu ele numai local și cu cea mai mare precauție. Prin contrast, piesele medievale despre patimile lui Isus, mînuiesc cu îndrăzneală universuri uriașe, scindate în două nivele, unul sacru și altul profan, în continuă interacțiune. Faptul că semnificația prozei eroice a multor tragedii grecești, a unor drame ale Renașterii, a multor poezii contemporane n-ar fi inteligibile fără referire la structurile duale nu conduce, totuși, la concluzia că complexitatea ontologică în ficțiune trebuie să se limiteze la reprezentarea dualității sacru-profan. Așa cum arată exemplul lui *Don Quijote* și al *Fostului și viitorului rege*, o astfel de complexitate poate proveni din contrastul între organizarea idiosincratică a universului unui personaj și realitatea-din-roman ; sau din oscilarea bazei narative însăși între două „realități" diferite. În astfel de texte, simpla reprezentare a unei structuri proeminente nonproblematice, așa cum se întîlnește în textele medievale e înlocuită cu tematizarea complexității ontologice. A jongla cu structuri ontologice în ficțiune este un procedeu larg răspîndit în literatura Renașterii tîrzii și a celei baroce, semnalat de folosirea frecventă a teatrului-în-teatru *(Tragedia spaniolă, Hamlet, Îmblînzirea scorpiei)*. Ontologiile ficționale sînt în mod limpede schematizate în prima parte a romanului *Don Quijote*, în care eroul adoptă un mod de interpretare potrivit numai pentru romanele cavalerești și îl aplică la lumea reală a romanului. În partea a doua, situația devine mai complicată, Don Quijote fiind din ce în ce mai liber

față de vechiul său mod de interpretare, fără a-l abandona total înainte de sfîrșitul textului. Acest lucru pune problema delicată a adeziunii *progresive* la un model intern sau la altul, poate chiar și cea a validității progresive a unui asemenea model. Complicînd situația și mai mult, eroul ficțional Quijote, care în lumea de bază a romanului este atît de real pe cît poate să fie, citește continuarea neautorizată scrisă de Avellaneda primei părți a romanului lui Cervantes și de acolo află despre neautenticul Quijote care este un personaj ficțional față de lumea „adevăratului" Quijote. „Adevăratul" hidalgo începe atunci să demonstreze falsitatea relatării lui Avellaneda, pe care o respinge cu succes, pur și simplu prin comparația cu faptele „reale", găsite în povestirea lui Cervantes. În ontologia ficțională în care se află Quijote, el examinează o ontologie încă și mai ficțională, comparînd lumea lui Avellaneda cu propria sa lume. Încîntător de amăgitor, un asemenea vîrtej baroc redă în mod pregnant situația precară a spațiului ficțional : textele cochetează întotdeauna cu tentația autoreferinței și cu jocurile amețitoare ale unei ficționalități de un grad mai înalt. Dar relațiile dificile dintre lumi și texte au baze semantice mai adînci.

DE LA LUMI LA TEXTE : COMPLICAȚII ȘI LEGENDE

Potrivit definiției propuse anterior, un univers este compus dintr-o bază — o lume reală — înconjurată de o constelație de lumi alternative. În opinia

lui Plantinga, o corespondență neproblematică leagă fiecare din aceste lumi de o carte care se presupune a conține toate propozițiile adevărate despre lume. Am denumit *Magnum Opus* setul de cărți despre univers scrise într-o anumită limbă. Un *Magnum Opus* conține, pe lîngă fiecare carte despre lumi, o *Carte a regulilor,* care include considerații de un ordin mai înalt cu privire la univers, la lumile sale și la limba folosită de *Magnum Opus.* Principiul lui Quine, al indeterminării, generalizat de Putnam pentru sistemele de lumi posibile, are drept consecință faptul că fiecărei lumi a unui univers îi va corespunde un număr considerabil, poate infinit de cărți ; rezultă că numărul de *Magna Opera* asociat cu universul va fi de o și mai mare magnitudine. Să numim setul tuturor *Magna Opera* despre un univers. Imaginea Totală a acelui univers. Pentru că seturile infinite de propoziții pun probleme de nerezolvat, în special cînd ordinul infinității depășește pragul continuumului (situație care ar exista dacă, de exemplu, universul ar include toate numerele transfinite), m-aș grăbi să adaug că nu am nici cea mai vagă idee cum ar arăta această Imagine Totală. *Torah,* după Moise Cordovero, conține 340.000 de litere vizibile și 600.000 de litere misterioase, una pentru fiecare individ care aparține Israelului. Inumerabilă, așa cum poate a apărut cîndva această carte, ca și „Biblioteca Babel" a lui Borges, ea este numai o versiune miniaturizată a Imaginii Totale. Pe lîngă magnitudinea ei inimaginabilă și problemele pur cantitative pe care le ridică pentru orice limbă reală sau imaginabilă, universul pe care Imaginea Totală îl reprezintă ar putea să fie radical

indescriptibil. De aceea, numai un Dumnezeu atotștiutor, așa cum îl descrie teologia medievală, ar putea să stăpînească, într-un mod total misterios, Imaginea Totală a universului.

Însăși imposibilitatea de scrutare a Imaginii Totale ne ajută să înțelegem ce ar însemna *să descriem în întregime* un univers și cît de departe de orice experiență lingvistică imaginabilă este această noțiune. Astfel, un text poate fi numai o descriere infinitezimal parțială a universului său, dar chiar și pentru a ajunge la acest nivel minuscul este necesară o prelucrare complexă.

Este imposibil de stabilit pe ce principii s-ar baza această operație. O legendă pe jumătate uitată ne spune, totuși, că printre nenumăratele cărți despre diferitele universuri, fiecare de dimensiuni astronomice, există o serie de volume modeste ca obiect, limbă și teorie, volume care tratează despre stările de lucruri din lumea noastră reală, într-o limbă umană și în termenii bunului simț. Ele sînt numite Cărți Zilnice. Din aceste cărți oamenii cunosc numai mici fragmente, deoarece numai o ființă supranaturală le-ar putea cuprinde în întregime. Într-adevăr, paza Cărților Eterne a fost încredințată unor genii binevoitoare, înrudite în parte cu demonul atotștiutor și inofensiv al lui Laplace. Mai mult, se spune că fiecare dintre noi a fost atribuit unuia dintre aceste genii în ziua nașterii. Unii susțin că acești păzitori se află acolo pentru a ne urmări purtarea de fiecare zi, pun un mic semn roșu în fața fiecărei propoziții din *Magnus Opus* adeverită prin faptele și proiectele, credințele și certitudinile, sen-

timentele şi dorinţele noastre şi în fiecare noapte le includ într-o Carte a Zilelor, care va fi folosită în ziua Judecăţii de Apoi. Alţii spun că aceşti păzitori nu se limitează la a înregistra pasiv propoziţiile din Magna Opera pe care viaţa noastră le transformă în realitate, ci ne scriu în mod activ destinul, pregătind de mai înainte Cărţile Zilnice, pe care noi le urmăm cu supunere. În ambele cazuri Cărţile Zilnice cuprind propoziţii din diferite cărţi ale lui *Magnum Opus*, unele aparţinînd descrierii lumii reale, altele unor posibile alternative ale ei (deoarece dorinţele, proiectele şi credinţele cer referinţă la lumile posibile). O Carte Zilnică va fi deci un set de propoziţii care reprezintă destinul unui singur individ în decursul unei zile. Ea posedă un *index de refracţie* care indică unghiul sub care a fost tăiată din *Magnum Opus*.

Dar înalta Autoritate pentru care lucrează păzitorul nostru nu are suficient timp sau răbdare să citească întreaga Carte Zilnică. Ca să-i fie pe plac, pentru înregistrarea acestor lucruri, păzitorul cel agil mai trebuie să sorteze şi să reorganizeze seturile de propoziţii. Din partea lui se aşteaptă să povestească viaţa clientului său ; aceasta înseamnă că, după însemnarea propoziţiilor adevărate, el trebuie să le dispună într-o anumită cronologie, pe unele să le omită, să indice principiile de cauzalitate şi de urmărire a unui scop, şi poate să adauge cîteva propoziţii de apreciere în lumina normelor respectate în acea parte a universului. Pe scurt, el trebuie să construiască un sistem, să propună o teorie.

Alţii adaugă că i se cere de asemenea să reducă numărul imens de pagini ale Cărţilor Zilnice şi să

scrie relatări mai succinte : anuare sau, de preferat, o singură carte a întregii vieți a subiectului. Conexiunile cauzale dintre propoziții, gama intențiilor trebuie să capete mai mare anvergură, normele sînt aplicate la un număr mai mare de acțiuni. În consecință, generalizările par mai îndrăznețe și teoria care se află la baza Cărții Vieții este înzestrată cu un conținut mai bogat. Indexul de refracție se reduce și mai mult, astfel încît să includă nu numai o selecție de propoziții, ci și organizarea acestora într-o relatare relevantă : și pentru că Judecata trebuie să fie dreaptă iar eroul Cărții Vieții are voie să se apere, singura sa soluție este să atace sistemul și nu propozițiile, deoarece acestea sînt perfect adevărate. Judecatul preferă aproape întotdeauna să prezinte o Carte a Vieții suplimentară sau un fragment din ea, cu un index de refracție ușor deviat, în care o interpretare diferită se folosește de același set de propoziții. Dacă, de exemplu, el ar cere o schimbare în ponderea atribuită fiecărei propoziții, o singură faptă bună ar putea răscumpăra zeci de păcate.

Trebuie să subliniem, pe lîngă aceasta, că Judecătorul Etern nu examinează numai destinul nostru moral, ci controlează de asemenea toate mișcările din universul său, cu rezultatul că geniile care au acces la Cărțile Eterne nu numai că scriu rapoarte asupra destinelor individuale, dar și supraveghează și consemnează situații mai complexe : istorii ale unor grupuri întregi de indivizi legați prin legături de familie, ale unor triburi, națiuni ; îndreptare despre mișcările cerești ; tratate muzicale. Fiecare ast-

fel de carte dispune de un index de refracție — o selecție de propoziții — și o teorie care le organizează sub formă de carte inteligibilă. În infinita sa onestitate, Judecătorul poate să ceară mai multor genii să raporteze asupra aceleiași probleme ; în consecință, cărțile rezultate pot foarte bine să difere una de alta, deoarece fiecare geniu poate să selecteze un alt set de propoziții și să le organizeze diferit. Unii vor acuza, alții vor implora iertare și alții se vor arăta indiferenți.

S-a observat de asemenea că, pentru a putea fi pregătite temeinic, Cărțile Zilnice, Cărțile Vieții, Cărțile Familiei și Cărțile Națiunilor nu pot fi limitate la o singură teorie de bază sau la o singură limbă. În unele cazuri, Cărțile Zilnice pot să conțină descrieri ale unor stări de lucruri care necesită mai mult decît o singură teorie : unele individualități complicate necesită Cărți Zilnice care conțin și noțiuni de astronomie kepleriană, și o cosmologie arhaică, biblică, reflectînd diferitele lor credințe. Întrucît fiecare *Magnum Opus* are propria sa preferință teoretică, geniul agil își va îndeplini misiunea compilînd propoziții din *Magna Opera,* bazate pe teoria biblică și din acelea receptive la astronomia mai recentă. Este imposibil să limitezi geniul la un singur *Magnum Opus* care se supune simțului comun : misiunea lui îl obligă să sară de la un set infinit de cărți la altul, selectînd propozițiile și amestecîndu-le conform unei *rețete de agregare* care indică propozițiile fragmentelor care urmează să fie scoase din diferitele *Magna Opera.*

Această operație este cu atît mai necesară atunci cînd geniul pregătește relatarea vieții unei națiuni

sau istoria unei familii : rețeta de agregare va trebui atunci să includă elemente din *Magna Opera* cu totul incompatibile, amestecînd proiecte contradictorii, dorinți incoerente și imagini polemice ale lumii. O notație atentă metatextuală ajută pe unele dintre cele mai meticuloase genii să-și țină cărțile în ordine ; cei care doresc să o folosească atașează fiecărei propoziții un semn al originii care le amintește de unde au copiat-o. Mai mult, ei pot delimita fragmente contradictorii din opera lor, precizînd atent ale cui credințe sau dorințe sînt menționate în fiecare caz. Drept rezultat, scrierile lor vor fi cărți eterogene, constituite din fragmente variate de *Magna Opera*, amestecînd limbi și teorii, reflectîndu-le în conformitate cu condiții și necesități precise.

În ciuda acestei notații metatextuale, logicianul modern care examinează asemenea cărți va fi, fără îndoială, îngrozit de inconsistența lor și caracterul lor incomplet. Dar uneori tabloul devine și mai sumbru. Unele dintre geniile care au obligația să pregătească cărțile nu sînt nici prea binevoitoare și nici prea pricepute. Ele se întîmplă să fie spirite cu totul dăunătoare, nu prea îndemînatice în folosirea cărților, care nu se limitează la acele opere bazate pe teorii bune, ci deseori scotocesc prin acele *Magna Opera* care se bazează pe teorii false sau condamnabile. Sau poate că nici nu există posibilitatea de a decide cu precizie care *Magna Opera* sînt adevărate și care nu sînt. În special, se știe că un geniu neîndemînatec amestecă propozițiile despre lumea reală și propozițiile despre alternativele ei, în așa fel

încît rezultatul final al activității sale nu numai că este presărat cu propoziții false, dar prezintă, de asemenea, ca propoziții reale pe acelea adevărate numai în lumile posibile iar, ca posibile propoziții adevărate în lumea reală. Și, ca și cum aceste transgresiuni n-ar fi suficiente, geniul răutăcios face plimbări secrete în aripa interzisă a bibliotecii infinite, numită *Impossibilia*. Nu se știe prea mult despre paginile ascunse în acea parte, dar vizitele geniului acolo se reflectă deseori în compoziția cărților pe care le pregătește, cărți care abundă în propoziții imposibile în lumea reală și în alternativele ei. În plus, din neglijență, sau din rea-voință, sau din amîndouă la un loc, geniul nostru nu folosește notația metatextuală pentru a-l ajuta pe cititor să descopere originea diferitelor părți ale cărții sale ; în consecință, a detecta propozițiile care își au originea în *Impossibilia* sau a separa stările de lucruri posibile de cele reale devine o activitate peste măsură de dificilă.

Alte spirite, mai precaute în acțiunile lor, se plîng Judecătorului și, denunțînd geniul care se folosește de interzisele *Impossibilia*, susțin că volumele lui atît de prost alcătuite amenință întregul sistem al mărturiilor *Eterne*. Îl va pedepsi oare Judecătorul ? Va fi partea ascunsă a bibliotecii închisă cu mai multă strășnicie ? Chemat să vorbească în propria sa apărare, geniul neglijent pune în evidență faptul că și confrații săi respectabili își permit libertăți cu *Magna Opera ;* orice selecție, orice amestec de proporții din diferite opere presupune interpretări ale Cărților Eterne. Oamenii judecați după relatări exacte se simt deseori nedreptățiți și recurg

la apel, indicînd diferite propoziții uitate ; cîteodată ei obțin o modificare a judecății. Stelele și planetele se plîng de descrierile lor matematice și deseori obțin schimbări în cărțile care vorbesc despre mișcările lor. Geniul nostru, pe de altă parte, rareori supără pe locuitorii cosmosului : s-au auzit vreodată plîngeri împotriva cercetărilor lor printre *Impossibilia ?* Cînd clienții pămînteni sînt judecați se revoltă ei împotriva procedurii ? Cei care își găsesc cărțile îmbogățite cu evenimente și ființe imposibile se bucură de obicei, pentru că oamenilor le place să viseze ; iar cei al căror destin Etern este amenințat de adăugiri în cărțile lor pot să le conteste oricînd ca ficționale. Și cum pot fi eradicate *Impossibilia !* Nu sînt ele generate spontan de forța oricărei limbi ? Nu proiectează fiecare idiom nenumărate *Impossibilia ?* Și știu spiritele bune că partea întunecată a bibliotecii este plină de mișcare, întocmai ca și partea luminoasă ? Se știe că, cu fiecare nouă Carte Zilnică, Anuar sau Carte a Planetelor și Stelelor se nasc noi multitudini de Impossibilia, deoarece cărțile imposibile sînt imposibile-numai-în-lumina-unei-cărți-posibile-date ? Au știut ei că unele pagini din *Impossibilia* sînt identice cu unele cărți autorizate, că printre cărțile scrise de oameni te întîlnești cu propoziții imposibile, că în cele mai inofensive *Relatări Zilnice* pot fi găsite aluzii la astfel de *Impossibilia* și că spiritele care pregătesc Cărțile Zilnice sau Anuarele au înserat cu siguranță propoziții imposibile în textele lor, pentru că amestecul dintre *Possibilia* și *Impossibilia* este inextricabil ? Cărțile noastre, va adăuga geniul

nostru, sînt toate *Miscellanea,* guvernate de indici de refracție și de rețete de agregare ! Relația lor față de *Magna Opera* este sinuoasă și de neprevăzut ; eteronomia separă cărțile de lumi.

Dar Judecătorul Etern păstrează tăcerea, îngăduind geniilor drepte să-l elimine pe răufăcător. Plin de tristețe, el se refugiază pe pămînt, cu speranța că oamenii îl vor trata mai bine. Dar vai, după nenumărate aventuri demne de pana unui Hašek borgesian, el va descoperi că pe pămînt cărțile sînt și mai puțin coerente decît cerești*le Miscellanea,* întrucît oamenii nu au puterea de viziune și agilitate a spiritelor. Cărțile omenești, imitații imperfecte, conțin numai mici fragmente de *Miscellanea* colectate în *Compendia* alcătuite pentru intelecte mărginite. Unele din aceste *Compendia,* nici măcar prezentate în formă scrisă, supraviețuiesc ca producții orale : mituri și poeme despre eroi legendari și, de asemenea, reguli care guvernează viața socială se păstrează în *Compendia* nescrise și transmise din gură în gură. Așa după cum va descoperi curînd geniul nostru căzut, orale sau scrise, compendiile nu pot include întregul cuprins al elementelor amestecate pe care ele le imită. El va înțelege deci că fiecare compendiu este alcătuit conform unui *principiu de selecție,* reținînd numai anumite părți din *Miscellanea,* în conformitate cu diferite practici și nevoi. El poate să citească compendiile narative despre viețile și faptele bărbaților iluștri și să se mire în tăcere de numeroasele aspecte prezente în *Miscellaneele* cerești cu același subiect, care sînt lăsate deoparte în textele pămîntești. Mai tîrziu el va răsfoi poate alte compendii narative asupra aceluiași

subiect, cu speranța că se vor apropia de model și vor neglija mai puțin aspectele esențiale ale *Miscellaneei* corespondente. Curînd însă va înțelege că nu există niciodată o corespondență perfectă a compendiilor cu miscellaneele. Compendiile orale sau scrise sînt supuse unor revizii, schimbări, degradări și contaminări ulterioare. Cu mult înainte de a ajunge la acest stadiu, chiar în momentul alcătuirii lor, compendiile derivă din mai multe miscellanee. Uimit de ignoranța umană în privința viitorului, geniul ar putea citi Noul Testament pe care îl va percepe ca pe o încercare de a pune de acord Biblia evreiască cu noile miscellanee ; de asemenea, *Coranul*, în care va detecta ecouri ale celor două Testamente ; scrierile lui Mani și încercarea lor de a cuprinde toate compendiile religiilor contemporane. Dacă miscellaneele amestecă propoziții care aparțin diferitelor *Magna Opera* în conformitate cu o rețetă de agregare, compendiile amalgamează cuprinsul fragmentar al mai multor miscellanee.

Dar, după cum va descoperi curînd geniul, în timp ce miscelaneele care sînt destinate unor minți eterne nu au nevoie de artificii stilistice, compendiile ale căror cititori aparțin speciei umane, o specie fantezistă, neatentă și gata să uite, sînt supuse unor *constrîngeri structurale :* ele sînt deseori prezentate într-un limbaj remarcabil de bogat și conținutul este organizat cu eleganță retorică. Cînd asemenea constrîngeri există oamenii numesc compendiul *text*. Dar fiindcă aceste constrîngeri structurale beneficiază de o anumită independență și un text poate fi alcătuit combinînd texte din diferite com-

pendii, eteronomia își face din nou apariția și afectează puritatea corespondenței dintre texte și compendiu.

Pînă la urmă geniul căzut se satură de oameni și, mai mult încă, de foștii săi amici îngeri. Dar călătoria geniului n-a fost în zadar ; dacă mai înainte el înțelesese că eteronomia distruge corespondența dintre lumi și cărțile cerești, acum el știe că lungul lanț al acordurilor imperfecte continuă pretutindeni în imperiul pămîntean. Lumile sînt separate de textele umane printr-un șir de intermediari : *Magna Opera,* colecții infinite de cărți prezentate într-o limbă dată, sînt prelucrate ca miscellanee, selecții ample de propoziții din diferite *Magna Opera* acumulate în vederea unui scop precis, care acoperă un anumit domeniu și exprimă o teorie mai mult sau mai puțin coerentă. Printr-un proces de selecție reînnoit, miscellaneele sînt reduse la compendii care, o dată organizate structural, devin texte. Pentru urechile lui cerești, ideile oamenilor despre o *lume* a textului ar suna numai ca o simplificare a modului de a ne referi la legăturile complexe dintre textele structurate, la conținutul lor propozițional nestructurat (compendiul), la concepțiile total eterogene pe care ele se bazează (miscellaneele) și în sfîrșit la descrierile complete cuprinse în cărțile din *Magna Opera.* La fiecare pas al acestui proces gnostic acționează un principiu al noncoincidenței : miriadele de cărți care mișună în *Magna Opera* sînt combinate în miscellanee în mod impropriu ; la rîndul lor, compendiile leagă fragmente de miscellanee care își pierd individualitatea lor puternică,

în sfîrșit, textele reorganizează compendiile în conformitate cu propriile lor necesități. Adînc încrustată în texte, eterogeneitatea împiedică orice corespondență clară între nivelele de delimitare. Preferînd în mîhnirea sa să uite orice limbă, geniul căzut va cunoaște în singurătate o îndelungată inițiere în liniștea eternă.

CELE TREI ASPECTE ALE FICȚIONALITĂȚII

Povestirea de mai sus, în pofida tristului deznodămînt, sugerează o privire geologică asupra textelor : ca o rocă, textele amalgamează straturi de diferite origini geologice. Presate unele peste altele de forțele coezive ale pietrificării, culoarea și textura acestor straturi amintesc de locul lor de naștere ; rolul analizei este să reflecteze nu numai asupra diferitelor constrîngeri structurale și de coerență a texturii, ci și asupra profundei eteronomii semantice a textelor și asupra principiului de dispersie încrustat în ele.

Însăși problema ficțiunii ca atare suferă o schimbare considerabilă. Pentru că, dacă textele nu sînt uniform legate de cărțile despre lumi, dacă la fiecare pas eteronomia și dislocarea sporesc confuzia, nu există nici o garanție că toate propozițiile textului pot fi legate de o singură și aceeași lume sau de un același univers. Deoarece numărul universurilor este indefinit de mare și unele universuri sînt incompatibile cu altele, a amesteca fragmente din diferite nivele de realitate și posibilitate conduce la miscellanee și la texte mai mult sau mai puțin divergente unul față de altul, cu rezultatul că

unele texte care își culeg substanța din universuri foarte îndepărtate, din lumi imposibile, din *Magna Opera* abandonate, pot să depășească un anumit prag și să fie mai adecvate decît altele pentru o lectură ficțională. Ontologia dual㠠a ficțiunii reflectă, simplificat, eterogeneitatea profundă a textelor. Dar, dat fiind că amestecul și nu omogeneitatea guvernează textele, ficțiunea nu constituie o excepție, așa cum sîntem tentați să credem. Dualitatea semantică a ficțiunii nu face decît să intensifice o trăsătură mai generală a textelor, punînd astfel într-o lumină extrem de clară eteronomia mai generală a acestora.

Mai mult decît atît, funcționalitatea unui text nu este întotdeauna fundamentată de compoziția sa semantică. Dacă textul vorbește despre obiecte imposibile (*Aleph* de Borges), el va fi cu siguranță înțeles ca ficțional din motive semantice : universul în care un Aleph poate exista se află foarte departe de al nostru în direcția ficțională, și *Magnum Opus* în care își au originea propozițiile despre el trebuie să fie păstrate printre cele mai puțin accesibile *Impossibilia*. Dar miscellaneele și compendiile, o dată constituite, pot *deveni* fictive, printr-o schimbare de atitudine față de validitatea lor ; ficționalitatea tardivă a străvechilor mituri are cauze pragmatice. La nivelul textelor, de asemenea, tradițiile culturale osifică anumite constrîngeri structurale, cu rezultatul că textele nonficționale din motive semantice sau pragmatice pot fi citite ca ficțiune din motive pur textuale ; memoriile bine scrise sau biografiile romanțate sînt exemple evidente.

Rezultă că teoria ficțiunii este confruntată cu trei zone de cercetare strîns legate între ele : întîi aspectele semantice care, pe lîngă problema metafizică, includ probleme demarcaționale ca, de pildă, limitele ficțiunii, distanța dintre universurile ficționale și cele nonficționale, mărimea și structura celor dintîi ; apoi pragmatica ficțiunii care examinează ficțiunea ca instituție și locul ei în cadrul culturii ; în fine, constrîngerile stilistice și textuale legate de genurile și convențiile ficționale.

4. LIMITĂ, DISTANȚĂ, MĂRIME, INCOMPLETITUDINE

Tabloul schițat în capitolul precedent sugerează o relație foarte complicată și instabilă între texte și lumi, diferite nivele de eterogeneitate împiedicînd textele să zugrăvească fidel lumile [1]. Văzut ca o conformitate lingvistică între lumi și textele lor, realismul este un proiect deosebit de curajos. Simplul fapt de a vorbi cu referire la lumi despre textele „lor" este un act de credință, deoarece indeterminarea referinței și labirintului de universuri par să excludă asemenea atașament ferm. Totuși, indeterminarea este compensată de forța convingerilor noastre ontologice. Noi privim cu încredere lumile noastre ca fiind unitare și coerente ; de asemenea, le tratăm ca grupuri bine chibzuite, economice, de ființe, în ciuda momentelor noastre de prodigalitate

ontologică. Întrucît coerența și economia s-ar putea să nu reziste la o scrutare mai atentă, deseori ne mulțumim să evităm o examinare atentă. Lumile despre care vorbim, reale sau ficționale, își ascund cu îndemînare fracturile lor adînci, iar limba noastră, textele noastre, par pentru un timp să fie medii transparente, conducînd fără dificultăți către lumi. Aceasta se întîmplă deoarece, înainte de a confrunta dileme de ordin mai înalt, noi explorăm domeniile descrise de compendii și de texte. Acestea ne stimulează simțul aventurii referențiale și într-un fel servesc ca simple căi de acces către lumi : de îndată ce țelul a fost atins, detaliile călătoriei pot fi uitate.

Insistența noilor critici americani din anii 1940-50 asupra unei lecturi atente confirmă (în mod ironic) această uitare, de vreme ce urmărește să ne silească să percepem subtilitățile și meandrele textelor ; însăși necesitatea de a atrage atenția în mod deliberat asupra plăcerilor călătoriei spre lumea fictivă arată cît de puțin înclinați sîntem să le gustăm, îndreptîndu-ne direct către lumile textului. Memoria noastră pare să înregistreze mai ales fapte și personaje și chiar atunci cînd ne amintim pasaje disparate, alegem de obicei momente gnomice și aforistice, de parcă am fi forțați de un instinct referențial irezistibil să trecem dincolo de mediul textual. Transcenderea textului ne place mult, în special cînd atingem lumile care aparțin aceleiași familii, atît prin mijloace textuale cît și extratextuale. Așa-numitele *romane cu cheie* sînt atît de gustate, tocmai pentru că, în timp ce ne îndreaptă către aceleași teritorii ca și cunoașterea extratextuală, ele

conferă un sentiment de împlinire aventurilor noastre textuale. Același lucru este valabil pentru ilustrația de carte ; privind gravurile lui Gustave Doré pentru cartea lui Rabelais, *Gargantua*, recunoaștem figura eroului gigant nu datorită artificiilor textuale specifice, ci pentru că am prelucrat informația textuală, lăsînd de-o parte cele mai multe efecte stilistice și naratologice.

S-ar părea totuși că înțelegerea lumilor este strict dependentă de *manifestarea* lor, fie textuală, fie de altă natură, reprezentațională, de pildă. Singurul mod de a afla ceva despre *Hamlet*, susține majoritatea criticilor, este de a-i studia textul. Textele, modalitățile comunicării nu sînt simple căi referențiale care conduc către lumi : a citi un text sau a privi un tablou înseamnă a locui deja în aceste lumi. A susține că uităm ușor frumusețile textului, dar ne amintim fapte și evenimente, ar decurge deci dintr-o predispoziție naturală de a înregistra elementele esențiale și de a nu lua în seamă informația accidentală ; din această predispoziție nu rezultă în mod necesar ideea că noi mai întîi citim textele, și abia apoi ajungem la lumi și înlăturăm modalitatea comunicării. Vizitarea lumilor, ca și vizitele făcute unor indivizi sau în unele locuri poate avea scopuri diferite, ca de pildă adunarea informațiilor, profitul sau plăcerea. Cîteodată ne mulțumim cu o recunoaștere generală a unui nou teritoriu ; alteori trecem direct la reexaminarea unui detaliu bine cunoscut. A citi un text cu scopul de a învăța să ne orientăm în lumea descrisă de el nu este același lucru cu a accepta o lume cu scopul de a explora și a gusta un text. Estetica și poetica formalistă au sus-

ținut că în literatură forța atenției se concentrează mai alese pe modalitățile comunicării, nu pe referință. Funcția poetică ne deplasează interesul către mesaj ca scop în sine ; referința își pierde autonomia și se integrează în conciziunea poetică a mesajului. Este posibil însă ca acest lucru să nu se întîmple numai cu textele poetice și obiectele estetice ; o poziție filosofică larg răspîndită neagă eficiența referențială chiar și în raport cu lumile nonpoetice. Diferite puncte de vedere neokantiene susțin că, strict vorbind, nu există lumi, ci numai *versiuni* ale lumilor, versiuni create de teorii, texte, opere de artă, fără nici o existență autonomă dincolo de ele. Teoriei pur referențiale care, pe nedrept poate, generalizează schemele realiste la activitatea funcțională îi găsim aici un corespondent în care intimitatea poetică dintre un text și o lume idiosincratică este generalizată la toate tipurile de cunoaștere.

Pentru astfel de dificultăți nu se întrevede o soluție, deoarece, foarte des, puncte de vedere net referențiale sînt considerate prea simpliste pentru obiectele estetice : nu este realismul deseori tentat să respingă ficțiunea ca discurs fals sau neautentic ? Pe de altă parte, a accepta ideea că textele ficționale pot furniza o cale de acces privilegiată către lume, poate genera relativism. Exemplul lui Nelson Goodman care a redat ficțiunii literare și artistice poziția de legitimitate în cadrul filosofiei analitice este semnificativ. Citite metaforic, textele ficționale sînt ridicate de Goodman la condiția de versiune-a-lumii, echivalentă cu rezultatele fizicii ; dar de aici nu decurge că o versiune este „justificată" (termenul „ade-

vărată" este evitat) cînd ea se aplică lumii respective : „mai degrabă se poate spune că lumea depinde de justificarea ei". Noi nu apreciem o versiune ca „justificată", legînd-o de lumea ei ; ci „tot ceea ce aflăm despre lume este conținut în versiunile ei justificate și, în vreme ce lumea de bază, lipsită de acestea nu trebuie să fie negată celor care o pierd, ea este poate în general o lume total pierdută" (1978, p.4). Astfel, nu există mijloace independente de a descoperi dacă o versiune este „justificată" sau nu, în afară de supunerea față de diferitele versiuni sau față de un instinct al „justiției". Dorința de a nu îndepărta mediul conduce, după toate aparențele, la pierderea lumilor.

Dar n-ar conduce aceasta, din nou, la neglijarea a ceea ce ne pot arăta modelele interne — meandrele minuțioase și obstacolele călătoriei noastre prin spații ficționale ?

LIMITELE FICȚIUNII : MITIFICARE ȘI EXPANSIUNE FICȚIONALĂ

Am văzut mai sus cum răspund diferitele tipuri de segregaționism la întrebarea demarcațională, postulînd limite precise între lumea reală și lumile ficțiunii. Deseori hotărîrea are rațiuni de ordin metafizic : întrucît lumile reale par să fie indubitabil reale, complete și consecvente, iar lumile ficționale sînt intrinsec incomplete și neconsecvente, cele din urmă sînt în cel mai bun caz văzute drept construcții mentale fără însemnătate. Incomplet — cîți copii a avut lady Macbeth ? Este imposibil de răspuns la această

întrebare, deoarece nici un progres al științei nu va clarifica vreodată siuația. Neconsecvent — ambele propoziții sînt adevărate :

1) Sherlock Holmes a locuit pe Baker Street.
2) Sherlock Holmes n-a locuit pe Baker Street.

Iremediabil imaginar, nici o persoană în căutarea unui detectiv particular nu va cere ajutor lui Sherlock Holmes. Dar incompletitudinea, inconsecvența, irealitatea nu sînt calitățile cele mai puțin lăudabile ale lumilor ? N-ar trebui să fie teritoriile ficționale înconjurate de un cordon sanitar ?

Și totuși, o decizie segregaționistă, oricît ar putea să pară de plauzibilă la nivel metafizic, nu reflectă în mod necesar practici culturale la nivel instituțional. Majoritatea cititorilor contemporani sînt într-adevăr conștienți instituțional de diferența dintre fapt și ficțiune, dar acesta nu este nici pe departe modelul universal. Folosind o comparație din domeniul geografiei, putem afirma faptul că lumea contemporană a fost împărțită în teritorii nu înseamnă că instituția granițelor noastre, cu granițe internaționale bine definite a existat întotdeauna. Chiar și astăzi trecerea graniței poate lua diverse forme : unele granițe sînt reciproc permeabile (Statele Unite și Canada), altele sînt extrem de selective sau asimetrice (Austria și Cehoslovacia pînă mai acum cîțiva ani) sau chiar impenetrabile (Israel și Siria). Aceste exemple presupun diferențe de accesibilitate reciprocă ; în toate exemplele granițele sînt totuși, ferm definite, linii stabile între state ale căror contururi sînt bine cunoscute de oricine. Dar există numeroase exemple de societăți fără frontiere clare : grupurile de sate mărginite de luminișul din pădu-

rea primitivă, societăţile de sate pastorale fără graniţe, nomazi din Africa de Nord sau marile imperii rutiere, marile imperii maritime ale Japoniei sau ale Marii Britanii, construite de-a lungul arterelor comerciale. Graniţele mai rigide au apărut relativ tîrziu : *Cosmografia* lui Sebastian Münster (1544) mai propunea încă graniţe lingvistice între regatele europene şi prima hartă corectă a Franţei a apărut numai la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. În 1789, anul Revoluţiei Franceze, era încă imposibil să delimitezi graniţele Franţei în sensul modern al cuvîntului. Şi totuşi, în conformitate cu standardele secolului al XVIII-lea, Franţa era un teritoriu disciplinat şi unitar. Conceptul modern de graniţă rigidă s-a dezvoltat treptat numai după războaiele napoleoniene şi a culminat cu reîntocmirea hărţii Europei după primul război mondial [2].

În mod similar, delimitarea strictă a graniţelor dintre teritoriile ficţionale şi nonficţionale nu este un fenomen universal. Domeniile ficţionale au parcurs un lung proces de structurare, osificare şi delimitare. Este bine cunoscut că foarte adesea epica arhaică şi artefactele literare dramatice nu au o valoare fictivă, cel puţin pentru cei care le folosesc la început. Personajele lor erau eroi şi zei, fiinţe înzestrate cu atîta realitate cît poate conferi mitul. Şi aceasta pentru că, în ochii celor care îl foloseau, mitul exemplifică însăşi paradigma adevărului : Zeus, Hercule, Pallas, Atena, Afrodita, Agamemnon, Paris, Elena, Ifigenia şi Oedip nu erau ficţionali în nici o accepţiune a termenului. Aceasta nu înseamnă că ei erau consideraţi că aparţin aceluiaşi nivel de realitate ca muritorii de rînd. Aşa cum am văzut mai

înainte, universul societăților care cred în mituri se desfășoară pe două nivele : realitatea profană, caracterizată prin sărăcie și nesiguranță ontologică, contrastează cu nivelul mitic, independent din punct de vedere ontologic, care conține un spațiu privilegiat și un timp ciclic. Spațiul sacru este locuit de zei și de eroi, dar acest spațiu nu este perceput ca ficțional : se poate spune că este înzestrat cu *mai mare* pondere și stabilitate decît spațiul muritorilor. Mircea Eliade, autorul unora dintre cele mai precise descrieri ale ontologiilor sacre ale culturilor arhaice relatează o întîmplare amuzantă care arată cum un fapt obișnuit poate deveni o povestire mitică (1955, pp. 19—20).

Constantin Brăiloiu, care făcea cercetări în Maramureș, descoperă o baladă pînă atunci necunoscută. Ea povestește cum un tînăr logodnic este vrăjit de zîna munților, geloasă, și cu cîteva zile înainte de căsătorie îl aruncă într-o prăpastie ; în ziua următoare, un grup de păstori descoperă cadavrul și îl aduc în sat, unde mireasa le iese înainte și cîntă un bocet impresionant. Interesîndu-se despre data evenimentului, cercetătorului i se spune că s-a petrecut cu mult timp în urmă, *in illo tempore*. Continuînd să pună întrebări, el află că evenimentele s-au petrecut de fapt numai cu vreo patruzeci de ani în urmă și că logodnica încă mai trăiește. El o vizitează și aude de la ea propria ei versiune a întîmplării : victimă a unui accident banal, logodnicul ei a căzut într-o crăpătură a unui munte, dar nu a murit pe loc ; strigătele lui de ajutor au fost auzite de cîțiva vecini care l-au transportat în sat, unde a murit curînd. Cînd folcloristul revine în sat cu povestirea

autentică și subliniază că nu era vorba de nici o zînă geloasă, i se răspunde că bătrîna femeie cu siguranță uitase ; marea ei durere trebuie că a făcut-o să-și piardă mințile. Pentru locuitorii satului mitul este adevărat, iar întîmplarea autentică devine o minciună. Eliade adaugă, nu fără ironie : „Și într-adevăr, nu era mitul mai plin de adevăr decît întîmplarea, de vreme ce el îi conferea o notă mai bogată : de vreme ce el scotea la iveală un destin tragic ?"

Transferarea unui eveniment în domeniul legendei poate fi calificată drept *mitificare*. Este vrednică de remarcat înrudirea dintre mitificare și ceea ce formaliștii ruși numeau defamiliarizare : ce altceva înseamnă să proiectezi un eveniment într-un teritoriu mitic decît să-l pui într-o anumită perspectivă, să-l plasezi la o distanță confortabilă, să-l ridici pe un plan mai înalt, în așa fel încît să poată fi mai ușor contemplat și înțeles ? Lucrînd pe texte relativ recente, precum cele din romanele secolului al XIX-lea, formaliștii ruși erau în special interesați de prospețimea care rezultă din defamiliarizare, văzută ca un procedeu anticonvențional, destinat să revigoreze impactul textului literar asupra unei minți obișnuite cu procedee literare mai vechi [3]. Prospețimea obținută prin defamiliarizare este caracteristică perioadelor cînd mecanismul de producere și consum se bazează din plin pe desuetudinea rapidă și o tot atît de rapidă punere în circulație a unor noi proiecte. Dar așa cum au constatat întotdeauna cercetătorii literaturilor arhaice, tehnicile de distanțare pot fi dezvoltate într-un fel cu totul diferit,

prin folosirea schematismului formulelor. Poezia folclorică, poemele epice medievale sau scrierile trubadurilor oferă fiecare o cantitate apreciabilă de schematism al formelor [4]. Astăzi, obişnuiţi cum sîntem să legăm prospeţimea percepţiei de procedee anticonvenţionale, de defamiliarizare în special, am devenit mai puţin sensibili la prospeţimea care rezultă din proceduri convenţionaliste şi formaliste.

Pentru a le înţelege, trebuie să ne transpunem într-o mentalitate mai arhaică, în care distincţia fundamentală nu se face între real şi ficţional, ci între nesemnificativ şi memorabil. Repetarea şi recunoaşterea procedeelor convenţionale sporesc sentimentul de participare la un discurs nobil şi durabil ; noutatea are o audienţă mai limitată decît permanenţa şi sentimentul predominant este cel de distanţă ontologică stabilă. Astfel, schematismul formal şi mitificarea reprezintă ilustrări diferite ale aceleiaşi atitudini fundamentale.

Deşi într-o manieră mai liberală şi mai modernă, aceste mecanisme funcţionează încă în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, la nivelul limbajului retoric. În piesa lui Christopher Marlowe *Tamerlan cel Mare*, ele sînt folosite cu subtilitate ca element al tehnicii dramatice. Ascensiunea lui Tamerlan este atribuită discursurilor sale frenetice, care exercită o fascinaţie imediată asupra adepţilor şi oponenţilor săi. Tîlharul scit se adresează mesagerului duşmanului, Theridamos, cu cuvinte pline de convenţionalism şi de aluzii mitologice hiperbolice :

Cu mîna mea învîrt roata Fortunei
Şi cum nu cade soarele din crug

Nici Tamerlan nu poate fi învins *

(Christopher Marlowe, *Teatru*, Bucureşti, Editura Univers, 1988, pp. 45—46. În româneşte de Leon Levițchi).

La care Theridamas răspunde îngrozit :

„Nici oratorul zeilor, Mercur
Nu a vorbit cu-atîta însufleţire **

(*Idem*, p. 46).

Atitudinea noastră faţă de o asemenea exaltare, este de obicei sceptică.[5] Dar pentru Theridamas şi probabil pentru publicul lui Marlowe entuziasmul era molipsitor, deoarece după ce ascultă acest apel retoric nobilul persan îşi schimbă poziţia şi se alătură forţelor lui Tamerlan.

Ca şi schematismul formal şi retoric, transformarea unui eveniment de fiecare zi într-o legendă insuflă prospeţime şi semnificaţie evenimentelor şi fiinţelor nu atît opunîndu-le unui model convenţional, cît forţîndu-le să intre într-un asemenea model şi anume transportîndu-le dintr-o realitate insignifiantă în domeniul memorabil al mitului. Dar oricît ar fi de îndepărtată de teoriile profane, lumea miturilor nu este percepută de cei care o folosesc ca fiind cu adevărat ficţională. Mitificarea prezintă fiinţe şi evenimente ca fiind distante, uneori inaccesibile, dar în

* "I hold the Fates bound fast in iron chains / And in my hand turn Fortune's wheel about / And sooner shall the sun fall from his sphere / Than Tamburlaine be slain or overcome" (Christopher Marlowe, *Tamburlaine*, I, ii, 176—6).

** "Not Hermes, prolocutor to the gods / Could use persuations more pathetical. (*Idem*, I, ii, 209—10).

același timp nobil familiare și eminent vizibile. Personajele eroice ale tragediilor grecești erau în majoritatea cazurilor personalități recunoscute : întemeietori ai cetăților existente, regi și criminali renumiți, străini remarcabili alè căror istorii trecuseră dincolo de limitele legendei cu mult înainte ca poeții tragici să se fi inspirat din ele. Astăzi înțelegem ficțiunea ca un domeniu total separat de lumea reală *sub speciae veritatis :* nu trebuie să uităm totuși că separarea dintre viața de fiecare zi și aceste legende, aceste istorii ale unor bărbați și femei celebre, apropiați de zei, sporea mai degrabă decît diminua adevărul lor exemplar.

Cuvîntul „adevărat", așa cum este folosit aici, diferă oarecum de accepțiunea lui logică. O propoziție p este referențial adevărată pentru o lume w, dacă lumea conține o stare de lucruri corespunzătoare lui p. De exemplu :

(3) Electra este sora lui Oreste

este referențial adevărat cu privire la lumea mitului Atrizilor, întrucît starea de lucruri „Electra este sora lui Oreste" aparține acelei lumi. Extinzînd această noțiune, o serie $p_1 + p_2 + p_3 + \ldots pn$ este referențial adevărată pentru o lume w, dacă fiecare propoziție a seriei este adevărată pentru lumea w.

(4) Electra este sora lui Oreste și Agamemnon este tatăl Electrei și Clitemnestra îl omoară, pe Agamemnon

este referențial adevărată pentru lumea acestui mit, pentru că fiecare din elementele care o compun corespunde unei stări de lucruri din lumea mitică. Dar această definiție îngustă nu este întotdeauna potrivită pentru situațiile mitice, deoarece miturile au deseori variante care propun liste diferite de

stări de lucruri. Ţinînd seama de această particularitate, putem defini o serie de propoziţii ca *probabilistic* adevărate pentru o lume *w*, dacă majoritatea propoziţiilor sînt adevărate referenţial pentru *w*: o istorisire despre mitul Atrizilor va fi cu siguranţă considerată corectă, chiar dacă lipsesc cîteva fapte sau sînt relatate greşit. Dacă povestitorul însă nu explică faptul că Agamemnon este tatăl Electrei, identitatea mitului poate fi afectată. Naratologii disting elementele fundamentale ale unei povestiri — funcţii *cardinale* în terminologia lui Barthes, *nareme* în cea a lui Dorfman — şi elemente mai puţin semnificative, de a căror prezenţă ne putem dispensa fără ca povestirea să-şi piardă coerenţa şi identitatea. Într-o asemenea concepţie se poate presupune că o serie de propoziţii reunite este *fundamental* adevărată pentru lumea *w*, dacă toate stările importante de lucruri sînt reprezentate prin propoziţii adevărate.

Ţinînd seama de flexibilitatea miturilor, de capacitatea lor de a dezvolta variante, este suficient ca naraţiunile şi piesele de teatru care depind de ele să fie „fundamental" adevărate. *Electra* lui Euripide diferă în multe privinţe de piesa lui Sofocle, sau de *Coeforele*: uneori sînt contrazise făţiş acele tragedii. Cu toate că cele trei texte descriu acelaşi conflict esenţial, de la Eschil la Euripide ponderea povestirii esenţiale descreşte proporţional, în timp ce detaliile adăugate de poet devin tot mai numeroase. Mai mult, în această perioadă de timp aderenţa societăţii la verdicitatea mitului descreşte: procesul este lung şi duce la pierderea statutului privilegiat de care se bucurau povestirile sacre şi teritoriul pe care îl

descriu. Desigur, acest teritoriu nu va pieri cu totul; este o structură prea complexă, are prea multă valoare exemplară ataşată de ea, spre a o lăsa cultura să dispară pur şi simplu. Miturile, sau cel puţin unele dintre ele devin fictive. Teritoriile lor rămîn inaccesibile, dar din motive diferite. Distanţa pînă la mituri este distanţa pînă la spaţiile sacre, probabil deschise numai anumitor forme de călătorie (iniţiere rituală, moarte), noua distanţă însă nu mai poate fi tratată cu tehnicile religioase tradiţionale. Ficţionalizarea treptată a miturilor aminteşte de dezvoltarea satelor înconjurate de pădurea primitivă: punctele ficţionale se dezvoltă în interiorul ţesăturii mitice; graniţele rămîn vagi, cel puţin pînă de curînd, deoarece atîta vreme cît miturile constituie adevărul fundamental al tragediei, episoadele ficţionale nu răstoarnă în mod drastic echilibrul. Aşa stau lucrurile cu episodul grădinarului în *Electra* de Euripide.

Domeniile ficţionale, deci, nu sînt în mod necesar consacrate ca atare de la începutul existenţei lor. Ficţionalitatea, în majoritatea cazurilor, este mai degrabă o proprietate istoric variabilă. Uneori ţărmurile ficţionale apar prin stingerea credinţei într-o mitologie; alteori, dimpotrivă, ficţionalizarea provine din pierderea legăturii referenţiale dintre personajele şi evenimentele descrise într-un text literar şi corespondentele lor reale. Nu s-a considerat mult timp că poemele homerice vorbesc despre personaje imaginare? Şi de cîte ori, în timp ce citim texte ca *Cidul* sau *Cîntec despre oastea lui Igor* ne amintim să personajele nu sînt ficţionale? Printr-o mişcare similară mitificării noi acceptăm că asemenea

texte, fără să piardă cu totul legăturile referențiale cu evenimentele și personajele din lumea noastră ce tratează conținutul într-un mod mai mult sau mai puțin nonreferențial. Primii consumatori de asemenea opere epice aveau probabil un *sentiment al referinței* diferit de al nostru, întrucît pentru noi povestirile epice medievale se încadrează în ceea ce Margolis numește *stil ficțional* (1963, 1980).

Astfel, frontierele ficțiunii o separă pe de-o parte de mit, pe de alta de realitate. La aceste limite trebuie să adăogim linia care separă spațiul reprezentat în ficțiune, de spectatori sau de cititori. Rezultă că ficțiunea este înconjurată de hotare sacre, cele ale realității și cele reprezentaționale. Hotarele sacre și reprezentaționale nu delimitează numai ficțiunea, întrucît profanul se distinge de asemenea de sacru, iar hotarele reprezentaționale ne exclud de asemenea din unele domenii nonficționale : conținutul unei cărți de istorie este tot atît de inaccesibil cititorilor săi ca și acela al unui roman sau poem. În cadrul acestor hotare vagi și multiple teritoriile ficționale cresc după diferite modele. În tragedia greacă, după cum am văzut, ficțiunea se dezvoltă sub formă de puncte nedeterminate în țesătura mitului care se umplu treptat cu material nou. Acestea, combinate cu stilul de tratare antropometrică inițiat de Sofocle și cu scăderea mai generală a credinței în zei, au dat tragediei aura ei ficțională. Pe vremea lui Euripide granițele mitului fuseseră deja împinse înapoi ca succes.

Un tip diferit de expansiune ficțională este oferit de romanele cavalerești medievale. Putem să pre-

supunem că personajele legendare din *În căutarea Sfîntului Graal* erau considerate de public ca avînd o existență reală. Dar nu ne putem îndoi că cea mai mare parte a aventurilor povestite erau destinate să fie înțelese ca alegoric ficționale. Structura textului indică limpede ficționalitatea sa prin adăugarea, după fiecare episod, a unei lecturi hermeneutice. Insistența deosebită asupra sensurilor spirituale și morale ale evenimentelor sugerează faptul că ele funcționează ca exemple inventate. Mai puțin direct, romanele istorice ale secolului al XIX-lea deseori distorsionează fapte bine cunoscute din dorința de a sublinia o anumită teză ideologică. Această tehnică, în trecere fie spus, a devenit insuportabil de răspîndită în secolul nostru. Strategia folosită în asemenea cazuri seamănă cu aceea a dromocrațiilor, sau a imperiilor rutiere (Imperiul Otoman, Imperiul Britanic), care înaintează prin expansiune de-a lungul arterelor comerciale, fără a-și asigura întotdeauna stăpînirea asupra teritoriului situat în interior. În același fel, ficțiunile ideologice și exemplare pornesc deseori de la o bază nonficțională din care construcția lor își derivă un gen de ligitimitate ; apoi extensiunile ficționale de-a lungul liniilor ideologice sînt construite deseori în așa fel încît să nu precizeze limitele dintre ceea ce este real și ceea ce nu este. Ca și în cazul imperiilor construite de-a lungul axelor rutiere, granițele teritoriale sînt neglijate în favoarea expansiunii de-a lungul arterelor comerciale.

În alte cazuri apar teritorii slab delimitate : frontiere vag negociabile separă ficțiunea de domeniul sacrului și de realitate ; totuși, rămîn numeroase

goluri, puncte nedefinite, suprapuneri. Aceasta pare să fii fost situația multor tragedii elizabetane. De exemplu, *Tragedia spaniolă* de Thomas Kid. În prolog auzim povestea spusă de Duhul lui Andrea, un nobil spaniol ucis în război de portughezi. Proserpina, regina din Hades, îi îngăduie să asiste la spectacolul răzbunării sale, întreprins de Bel-Imperia, logodnica sa. Însoțit de Răzbunare, un personaj alegoric, el spune :

Să ne-așezăm spre a privi misterul
Și Cor să fim acestei tragedii. *

(*Teatrul Renașterii engleze*, București, Editura pentru literatură universală, 1964 ; Thomas Kyd. *Tragedia spaniolă*, în românește de Dan Duțescu, p. 163.)

După fiecare act, el Duhul și Răzbunarea comentează asupra întîmplărilor din piesă. Astfel Duhul se situează de partea spectatorului : granița dintre supranatural și natural se suprapune aceleia dintre reprezentație și spectator. Acesta din urmă vede piesa alături de Duh ; din perspectiva lumii de apoi, ca să spunem așa. Dar, interesant, fundalul piesei ca atare este mai puțin fictiv decît cel al prologului, de vreme ce conflictul are loc într-un spațiu geografic real, care conferă o anumită credibilitate unei intrigi total incredibile. Pe de altă parte, scena din viața de apoi sună fictiv în cel mai convențional mod, imaginea Hadesului fiind un amestec de mituri antice grecești și de Iad medieval :

Cînd m-au lovit de moarte, duhul meu
Cercă să treacă rîul Acheron.

* "Down to see the mystery / And serve for Chorus in this tragedy" (Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, I, i, 89—90).

Dar sumbrul Charon singurul luntraș *
(*Idem*, p. 161).

Mai tîrziu, Andrea vede un loc... Aici
Se-neacă'n lac de aur cămătarii,
Șerpi hizi încolăcesc pe dezmățați,
De răni ce nu ucid gem ucigașii" **
(*Ibidem*, p. 163).

Printr-o mișcare ironică, prin asocierea sa cu duhul lui Andrea, spectatorul contemplă piesa dintr-un unghi mai evident ficțional, în contrast cu care scena pare să fie situată în zona realului. O manevrare similară a granițelor dintre ficțiune și realitate, deși mai puțin complexă și în vederea unui scop diferit, are loc în *Îmblînzirea scorpiei* de Shakespeare. Aici, din nou spectatorul este atras de partea unui personaj ficțional, manevră care într-o anumită măsură sporește caracterul credibil și exemplar al piesei ca atare.

O încercare interesantă de a introduce masiv supranaturalul în tragedie o constituie *Doctor Faustus* de Marlowe. În teatrul medieval, povestea Creațiunii și a Salvării întrupa adevărul absolut într-un univers cu o structură și istorie bine definite. Într-un anumit sens, teatrul sacru medieval răspundea cerinței platonice pentru o poezie bună și adevărată, mai bine decît oricare alt proiect literar. Se poate presupune de asemenea că imaginea medievală a

* "When I was slain, my soul descended straight / To pass the flowing stream of Acheron : / But curlish Charon, only boatman there" (*Idem*, I, i, 18—21).
** "When usurers are chok'd with melting gold / And wantons are embraced with ugly snakes, / And murderers groan with never killing wounds" (*Ibidem*, I, i, 67—69).

lumii era mai mult sau mai puțin străină de *ideea* posibilităților alternative și încă și mai mult de intuirea posibilităților ficționale. Poate că acesta este motivul pentru care moralitățile, în majoritatea cazurilor, nu recurgeau la personaje fictive ci individualizate foloseau în schimb noțiuni abstracte, întrupate ca figuri alegorice. În mod ironic, alegoria devine un mod de a susține literalitatea lumii ; totul fiind exact așa cum este, fără nici o alternativă posibilă, există numai două feluri de a face semnificația reprezentabilă : a spune povești despre evenimente și personaje semnificative în ele însele — de aici poveștile sacre — sau a ridica evenimentele curente, nesemnificative la nivelul generalității conceptuale, o operație care duce la exemple, sau, atunci cînd determinările individuale se pierd, la apariția personajelor alegorice.

Proiectată pe acest fundal, piesa *Doctor Faustus* a lui Marlowe poate fi văzută ca o încercare de a reconcilia dimensiunea cosmică a pieselor medievale despre patimile lui Iisus cu folosirea mai recentă a personajelor individualizate. Aceasta a avut drept rezultat o pluralitate de registre : ficțiunea se amestecă cu alegoria într-un mod tendențios : forțele supranaturale ale binelui sînt lipsite de individualitate (îngerii, de exemplu) și la fel stau lucrurile cu cîteva dintre forțele răului, cele Șapte Păcate Capitale, de exemplu. Prin contrast, reprezentanții principali ai forțelor răului, Mefisto și Lucifer, au în comun cu agenții umani privilegiul de a poseda o individualitate.

Mobilitatea și determinarea precară a granițelor ficționale face deseori parte dintr-o structură mai vastă de interacțiune între domeniul ficțiunii și lumea reală. Domeniile ficționale pot dobîndi o anumită independență, pot să existe în afara limitelor realității și cîteodată să ne influențeze puternic ca o colonie stabilită peste mări, care își dezvoltă o constituție proprie neobișnuită și mai tîrziu ajunge să afecteze în diferite feluri viața din metropolă. Așa stau lucrurile în cazul ficțiunilor despre înțelepciune, parabole, fabule, profeții, *romans à thèse*; conținutul lor ficțional ricoșează curînd, ca să spunem așa, în ceea ce s-ar putea numi transferul semantic al conținutului lor în lumea reală [6].

Cîteodată momentul interpretativ este situat în interiorul structurii ficționale. *În Căutarea Sfîntului Graal* este organizat ca un text care se autointerpretează necontenit. „Pe cinstea mea, cavalere, aceste aventuri aparțin fără nici o îndoială Sfîntului Graal, deoarece tot ce mi-ați spus are un tîlc pe care urmează să vi-l lămuresc", spune un personaj, oferindu-se în mod tipic să clarifice sensul evenimentelor ficționale. Dar este o greșeală obișnuită în interpretarea literaturii să se creadă că toate construcțiile ficționale sînt destinate unei prelucrări heremeneutice; această tendință poate fi numită *eroare parabolică*. Contravin scrierile lui Rabelais învățămintelor bisericii? Este *Procesul* lui Kafka o declarație profetică despre procesele de mai tîrziu? Sau, mai aproape de noi, este Henry Miller, un scriitor misogin? În multe cazuri, acest gen de întrebare este binevenit: da, Henry Miller este peste

măsură de misogin. Dar multe ficțiuni nu își propun să fie centre de desfacere profitabile pentru traficul de înțelepciune. Ficțiunile scrise pentru distracția cititorului în literatura franceză a secolului al XVII-lea, romanele lui Charles Sorel de pildă, abundînd în decoruri, personaje și acțiuni extravagante, indică o indiferență stenică și binevenită față de interpretarea ideologică. Mult mai tîrziu, o nouă producție ficțională ludică și-a făcut apariția sub semnul modernității. S-a prezentat sub diferite forme, de la încercările spontane, uneori naive ale suprarealiștilor, pînă la mecanismele ficționale elaborate ale lui Borges și ale scriitorilor postmoderniști. Ele au în comun dorința de a pune în evidență proprietățile ficțiunii și de a-i explora virtualitățile. Borges își saturează povestirile cu obiecte imposibile și cu situații contradictorii, în așa fel încît întoarcerea la metropolă nu mai este posibilă după *Aleph* și *Biblioteca din Babel*. Scopul stabilirii acestor spații ficționale este în mai mică măsură să sporească comerțul cu înțelepciune convențională decît acela de a ne extinde percepția posibilităților ficționale. Coloniile ficționale de la care întoarcerea spre lumea reală rămîne posibilă trebuie deci să fie deosebite de așezările ficționale create de dragul aventurii, după arderea corăbiilor.

DIFERENȚĂ ȘI DISTANȚĂ

Granițele, teritoriile și așezările ficționale — toate presupun călători metaforici. Aceștia sînt eroi ficționali care ne vizitează meleagurile în diferite feluri.

Ca modele, ei pot să ne influențeze comportarea tot atît de direct ca și eroii reali. N-a determinat publicarea lui *Werther* o întreagă epidemie de sinucideri ? N-a fost condiția matrimonială a zeci de generații afectată de povestea lui Tristan și a Isoldei (dacă ar fi să-l credem pe Denis de Rougemont) ? *Don Quijote* este povestea clasică a unei vieți invadate de personaje ficționale ; ca o ironie, Quijote însuși devine un arhetip și călătorește prin lumea reală. În plus, peregrinarea personajelor ficționale nu se limitează la lumea reală, deoarece mulți imigranți rătăcesc prin diferite teritorii ficționale altele decît pămînturile natale : Ulise, Oedip, Antigona, Faust, Don Juan.

Și, la rîndul nostru, noi vizităm tărîmuri ficționale, locuim în ele pentru un timp, ne amestecăm cu eroii. Sîntem impresionați de soarta personajelor ficționale, pentru că, așa cum susține Kendall Walton, atunci cînd sîntem implicați într-o povestire participăm la întîmplările ficționale, proiectînd un eu ficțional care asistă la evenimentele imaginare ca un fel de membru fără drept de vot. Acest fapt ar explica polimorfismul relațiilor noastre cu ficțiunea : sîntem mișcați de cele mai neobișnuite situații și personaje — regi greci, dictatori orientali, fete îndărătnice, muzicieni demenți, oameni fără calități. Eurile noastre ficționale sînt trimise să cerceteze teritoriul cu ordinul de a raporta ce observă : ele se mișcă, nu noi, ele se tem de Godzilla și se lamentează împreună cu Julieta, noi nu facem decît să împrumutăm trupurile și emoțiile noastre, pentru o vreme, acestor euri ficționale, întocmai cum în riturile de participare credincioșii împrumută corpurile

spiritelor care le stăpînesc. Şi întocmai cum prezenţa spiritelor îi face capabili pe participanţii la mister să vorbească în felurite limbi şi să prevadă viitorul, eurile ficţionale sau artistice sînt în mai mare măsură capabile să simtă şi să exprime emoţii decît eurile reale, uscate şi închistate. Speranţele lui Schiller de a face lumea mai bună prin educaţie estetică nu erau oare bazate pe ipoteza că, o dată întoarse din călătoria în lumea artelor, eurile ficţionale se vor contopi total cu cele reale, participînd împreună la ameliorarea lor ficţională ?

Dar peregrinările noastre sînt, pur şi simplu, simbolice. Meditînd la capacitatea barierelor ficţionale de a separa total tărîmurile imaginare de teritoriile reale, Kendall Walton remarca faptul că niciodată nu pătrundem cu forţa într-o piesă pentru a smulge o fecioară din ghearele unui ticălos ; tot ceea ce am putea face ar fi să întrerupem *reprezentaţia* piesei. Dar dacă intervenţia eficientă a indivizilor din lumea reală în contexte ficţionale este exclus, o interacţiune psihologică pare totuşi să aibă loc. Simţim, spune Walton, „o legătură psihologică cu ficţiunile, avem un fel de intimitate cu ele, asemănătoare cu ceea ce în mod normal simţim faţă de lucrurile pe care le considerăm reale“ [7]. La un film de groază spectatorul se cutremură de frică, atunci cînd vede pe ecran un monstru de a cărei inexistenţă în lumea reală nu s-a îndoit niciodată. El ştie că inaccesibilitatea lumii ficţionale face ca monstrul să nu poată niciodată trece dincolo de limitele reprezentaţionale ale ecranului, pentru a invada teatrul ; această certitudine îl face să nu părăsească sala pentru a chema poliţia. Frica spectatorului este cu toate acestea ve-

ritabilă și se pune problema cum una și aceeași persoană o poate simți fără să reacționeze la ea. Răspunsul lui Walton se referă la eul ficțional care are rolul de a fi martor la întîmplările ficționale și de a încerca simțămintele corespunzătoare : frica, groaza, mila. Orice reducere a distanței, potrivit acestei teorii se realizează „nu prin ridicarea ficțiunilor la nivelul nostru, ci prin coborîrea noastră la nivelul lor. Mai precis, noi ne *extindem* la nivelul lor, pentru că nu încetăm să existăm" (p. 15). Noi pretindem că locuim în lumi ficționale, întocmai cum pretindem că avem destine diferite în visele pe care ni le facem, în jocul imaginației sau în diferite terapii psihologice.

O poziție similară și simetrică este sugerată de Marie-Laure Ryan într-o încercare remarcabilă de a aplica teoria propozițiilor contrafactuale la ficțiune (1980). Pentru a determina valoarea de adevăr, de pildă, în următoarele exemple :

(5). Dacă Napoleon n-ar fi atacat Anglia,

(a) el s-ar fi bucurat de o domnie lungă și pașnică.

(b) el ar fi fost răsturnat de regaliști,

(c) el ar fi fost asasinat de republicani,

Lewis introduce conceptul de *similitudine relativă* între lumi. Strategia lui constă în a presupune că, pentru fiecare asemenea propoziție, între toate lumile posibile accesibile din lumea reală W, există lumi în care atît antecedenta cît și consecventa sînt valabile și lumii în care antecedenta este valabilă, dar consecventa nu. Să presupunem, de exemplu, că în anumite lumi Napoleon nu a atacat Anglia și, în consecință, s-a bucurat de o domnie lungă și paș-

nică ; în alte lumi el a menținut pacea cu Anglia, dar a fost curînd detronat de regaliști. Pentru a aprecia valabilitatea sau falsitatea propoziției (5a), trebuie să evaluăm similitudinea relativă a acestor lumi cu lumea reală. Dacă cercetarea istorică dovedește că există motive să credem că cel puțin o lume dintre cele în care Napoleon păstrează bunele relații cu Anglia și se bucură de o domnie lungă se deosebește mai puțin de lumea reală decît se deosebește oricare dintre lumile în care, în ciuda relațiilor de pace cu Anglia, Napoleon este răsturnat de regaliști, atunci propoziția (5a) este adevărată ; iar (5b) poate fi considerată a fi falsă. Dacă, dimpotrivă, ajungem la concluzia că cel puțin o lume dintre cele în care Napoleon este răsturnat de regaliști se aseamănă mai mult cu lumea noastră, decît oricare dintre lumile în care Napoleon se bucură de o domnie fericită, atunci (5a) este falsă, iar (5b) este adevărată.

Lewis însuși și Marie-Laure Ryan extind această analiză la situațiile ficționale. Pentru a evalua adevărul unor propoziții critice ca :

(6) Sherlock Holmes era un mare admirator al femeilor,

(7) Sherlock Holmes nu era interesat de femei

trebuie să presupunem existența a două lumi ficționale : o lume *a* în care toate afirmațiile găsite în povestirile lui Conan Doyle despre Holmes sînt adevărate, (6) este adevărată și (7) este falsă ; și o lume *b*, în care povestirile despre Holmes sînt adevărate, (6) este falsă și (7) este adevărată. Dacă apreciem că lumea *a* pare mai asemănătoare cu lumea reală, atunci (6) este adevărată, dacă lumea *b* seamănă mai mult cu a noastră, (7) este adevărată. În felul acesta

noi apreciem care lume este mai asemănătoare cu cea pe care o locuim : o lume în care cineva poate să se comporte ca Sherlock Holmes şi să fie totuşi un mare admirator al femeilor, sau o lume constituită în aşa fel încît să garanteze că un individ care are atitudinile lui Holmes cu siguranţă că nu se interesează de femei. Răspunsul cel mai probabil ar alege lumea *b*, deoarece în universul nostru celibatarii înveteraţi ca Holmes nu prea acordă atenţie femeilor, în timp ce o lume ca *a*, în care indivizi cu comportarea lui Holmes nutresc totuşi în secret dorinţe pentru sexul opus seamănă mai puţin cu lumea noastră reală. Prin urmare, este foarte probabil ca Sherlock Holmes să nu fi fost un admirator al femeilor, deoarece „ar însemna o mai mare schimbare a ideilor noastre despre psihologia umană să spunem că el iubeşte femeile decît că el nu le iubeşte". Această analiză sugerează că atît propoziţiile contrafactuale cît şi ficţiunea respectă ceea ce Ryan numeşte „principiul distanţării minime", care afirmă că „noi construim lumea ficţiunii şi a propoziţiilor contrafactuale ca fiind cît mai apropiată cu putinţă de realitatea pe care o cunoaştem. Aceasta înseamnă că vom proiecta asupra lumii examinate tot ce ştim despre lumea reală şi că vom face numai acele rectificări pe care nu le putem evita" (1980, p. 406).

Luînd în consideraţie faptul că principiul distanţării minime pare să fie respectat atît de propoziţiile contrafactuale cît şi de afirmaţiile din textele ficţionale avem nevoie de un criteriu pentru a deosebi cele două tipuri de propoziţii. Ryan sugerează că, mai degrabă decît un discurs

despre un set inexistent de lumi, ficțiunea literară este o formă de imitație discursivă, de joc subsitutiv, o deghizare ; autorul ficțiunii, de pildă, *pretinde* că este naratorul, se deghizează în narator. Poziția susținută de Ryan seamănă cu teoria lui Searle cu privire la ficțiune, teorie discutată mai sus, a cărei ipoteză centrală este că discursul ficțional constă din aserțiuni simulate. Dar pe cînd în sistemul lui Searle asemenea aserțiuni sînt atribuite unui membru al lumii reale, să zicem lui Lev Tolstoi, Ryan susține că naratorul din *Război și pace* este un vorbitor deghizat, un joc imitativ realizat de Lev Tolstoi ; naratorul deci aparține și el lumii ficționale alternative, lumii romanului *Război și pace*. Există desigur situații mai complicate, ca de pidă în următorul extras din cartea lui John Fowles, *Soția locotenentului francez* : „Nu știu ! Povestea pe care v-o spun este pură imaginație. Nici unul dintre personaje nu a existat decît în mintea mea". Pentru a explica un asemenea pasaj, Ryan face distincția între discursul narativ, realizat de vorbitorul deghizat, și comentariile metanarative care aparțin autorului însuși. Ca orice aspect al literaturii, această distincție este supusă curentelor și modelor. Experimentarea cu aceste roluri este un procedeu favorit al autorilor romantici : Jean Paul, E.T.A.Hoffmann, Nerval, Balzac. Un maestru modern al orchestrației textuale, Thomas Mann, amplifică la maximum opoziția dintre narator și autor în *Moarte la Veneția* și *Doctor Faustus* [8]. O interpretare ficțională a rolului metanarativ se întîlnește în cartea lui Iris Murdoch, *Prințul Negru*.

O caracteristică remarcabilă a analizei făcute de Ryan este aceea că oferă o replică perfectă

teoriei lui Walton : în timp ce Walton descrie fenomenologia *lecturii* ficționale, Ryan tratează în termeni similari *scriitorul* ficțional. Integrat în povestire, spectatorul lui Walton proiectează un eu ficțional care participă la întîmplările imaginare ; în mod simetric autorul lui Ryan se deghizează într-un vorbitor sau scriitor ficțional, care aparține total lumii imaginare și în această calitate prezintă eului ficțional al cititorului, ființele și stările de lucruri ficționale. Structura proeminentă a ficțiunii acționează din nou : comunicarea ficțională are loc în cadrul bine delimitat al lumilor imaginare, dar nu este separată în mod abrupt de lumea primară (reală), deoarece cititorii și scriitorii ficționali sînt forme „deghizate" ale unor membri reali ai comunității culturale și, ca actori în sistemul ficțional, păstrează majoritatea trăsăturilor culturale și biologice prezentate de purtătorii lor reali. Deghizarea îi poartă dincolo de limitele lumii fictive, nu atît prin abolirea lor, cît prin reducerea *percepției* lor. Principiul distanțării minimale este tocmai modul de a nu recunoaște consecințele saltului, deghizarea acționează numai atît timp cît cadrul ficțional este luat în serios, imaginat ca real. Pentru ca ficțiunea să funcționeze fără dificultate, cititorul și autorul trebuie să pretindă că nu există nici o suspendare a neîncrederii, că deplasarea către tărîmul ficțional nici nu a avut loc și că eurile ficționale într-un anumit sens au fost totdeauna acolo, de vreme ce, fenomenologic ele au prins viață o dată cu domeniul imaginar. De aceea, a călători către tărîmuri ficționale nu implică, în mod necesar, o slăbire a metodelor

obișnuite de inferență, de cunoaștere bazată pe bunul simț și pe emoțiile normale, ele sînt percepute și înțelese exact în același fel ca și informațiile nonficționale. Eul ficțional „deghizat" examinează teritoriile și evenimentele din jurul său cu aceeași curiozitate și dorință de a înțelege și compara asemănările și diferențele ca oricare călător într-o țară străină. Distanța ficțională se reduce deci la diferență și, pentru a putea fi manevrabilă, diferența trebuie menținută la minimum.

MODURI FICȚIONALE ȘI ECONOMII CULTURALE

Dar este totdeauna posibilă reducerea distanței la diferență ? Atît Walton cît și Ryan tratează „deghizarea" ca act central în trecerea de la realitate la domeniul ficțional. Deghizarea, mai mult ca oricare alt procedeu, schimbă cadrul ontologic în așa fel, încît uneori același text poate fi interpretat ca ficțional sau nu, după prezența sau absența actului de deghizare, fie a autorului, fie a cititorului. Dar putem oare descrie metamorfoza din realitate în ficțiune numai prin măsurarea diferențelor dintre punctul de plecare și lumea fictivă ? Sînt aceste diferențe numai cantitative așa cum pare să rezulte din ideile lui Lewis despre apropierea dintre lumi ? Să luăm drept exemplu un cititor contemporan, cu o anumită educație, interesat de literatură și dornic să se aventureze în diferite spații ficționale. Este logic să presupunem că romane ca *Herzog* de Saul Bellow sau *Alegerea Sofiei* de William Styron necesită o dislocare destul de redusă, deoarece pentru înțelegerea lor este suficient să acceptăm ficțio-

nalitatea textului. Romanul *Jane Eyre* de Charlotte Brontë cere mai mult. Pentru a înțelege ficțiunea secolului al XIX-lea, cititorul nostru trebuie să facă un efort suplimentar : „deghizarea" lui va deveni astfel mai laborioasă și va presupune fie actualizarea unor cunoștințe istorice, fie, dacă este cazul, un efort mai intens pentru a percepe detaliile semnificative și a construi un cadru de referință adecvat. *Călătoriile lui Gulliver* necesită un efort și mai serios de restructurare a cadrelor obișnuite de referință. Pe această scară ierarhică, *În căutarea Sfîntului Graal* se situează și mai departe de lumea reală a cititorului, dar nu tot atît de departe, să zicem, ca un mit australian. Aceste trepte indică faptul că distanțarea lumilor ficționale de lumea reală în care se află cititorul nu presupune numai cantitatea de informație *nouă* absorbită, întrucît este foarte posibil ca pentru asimilarea unui text ca *Herzog* sau *Alegerea Sophiei,* cititorul să fie obligat să accepte mai multă informație decît pentru *În căutarea sfîntului Graal,* să spunem. Cititorii tineri contemporani ar putea considera că e mai dificil să se adapteze cadrelor de referință ale Poloniei de dinainte de război sau descrierii vieții duse de Sophie la Auschwitz, decît unei povestiri moderat fabuloase despre cavaleri, ermiți, păcat și puritate. Evident, însă, nu înseamnă că acești cititori consideră *În căutarea sfîntului Graal* mai asemănătoare cu lumea noastră, decît *Alegerea Sofiei.* Cadrele de referință ale textului ficțional nu includ pur și simplu suma noilor stări de lucruri, ci tot calitatea generală a lumii alternative. Pentru a proiecta un eu

ficțional care nu înțelege perfect *În căutarea...*, cititorul ar trebui să reușească o deghizare mult mai radicală decît pentru *Alegerea Sophiei,* deoarece el trebuie să pretindă că legi fundamentale ale universului suferă o schimbare. Cu toate că detaliile furnizate de *În căutarea...* nu sînt numeroase, ele sugerează un lanț diferit de ființe, o altă istorie, geografie, noi regularități epistemice, maxime morale neașteptate. Efortul de deghizare crește calitativ o dată cu distanța istorică și culturală : pentru a trimite un eu ficțional bine pregătit către *În căutarea...* sau *Călătoriile lui Guliver* trebuie să modificăm cîțiva parametri esențiali ai cadrelor noastre de referință.

Teoria lui Northrop Frye despre *modurile* ficționale (1967) oferă o prezentare subtilă a unor asemenea adaptări. Bazată pe criteriul aristotelic al elevației personajelor, ea distinge mitul, care spune povești despre ființe de un tip superior, față de oameni și de mediul lor ; romanul medieval care aduce în scenă eroi superiori ca rang față de oameni și de mediul lor (legendele și unele basme sînt incluse aici) ; modul mimetic superior care tratează despre eroi superiori în grad altor oameni, dar nu și mediului ; modul mimetic inferior căruia îi aparțin personajele egale cu semenii și cu mediul lor ; și modul ironic care tratează despre personaje inferioare spectatorului ca forță și inteligență. În plus, Frye sugerează o corelație între această tipologie și istoria ficțiunii occidentale : o evoluție lentă face ca literatura să se orienteze treptat de la modurile superioare către cele inferioare. De la textele mitice

pînă la romanele medievale, modul mimetic superior al Renașterii, preferința claselor de mijloc pentru modul mimetic inferior și tonul ironic modern au loc o serie de schimbări în ceea ce Frye numește „prim-planul" deprinderilor literare.

În ciuda acestor deplasări, în aproape orice cultură o varietate de moduri pot fi descoperite. Literatura pre-medievală include nu numai mituri, dar și așa-numitele saga, dintre care unele se asemănau cu romanele medievale, iar altele relatau povestiri mimetice superioare despre întemeietori veneraţi. În culturile arhaice basmele aparţin unor diferite categorii : este ușor de observat că în clasificarea Aarne-Thompson poveștile supranaturale nu sînt singura categorie de basme. Alte basme pot fi caracterizate ca mimetice superioare (AT 850—899 și în special AT 930—949, printre care găsim AT 930, Profeția și AT 931 Oedipus) ; povestirile despre animale aparţin modului mimetic inferior, în timp ce anecdotele despre șmecheri ori nătărăi prezintă trăsături ironice. Toate perioadele culturii occidentale, inclusiv cea actuală, consumă cantităţi considerabile de produse ce aparţin fiecăruia dintre cele cinci moduri ; culturile narative sănătoase au nevoie de o mare diversitate de moduri ficţionale și își plasează lumile ficţionale la distanțe variate de lumea reală. Se poate susține, pe de altă parte, că deși *consumul* de ficțiune acoperă toate modurile, *producția* modurilor superioare diminuează treptat. Dar ea nu dispare total. Chiar și în secolul nostru, renumit pentru ironie, nivelul romanului medieval poate fi detectat în literatura fantastică sau în ficţiuni reli-

gioase ca *Buna-vestire* a lui Claudel, *Crima din catedrală* de T. S. Eliot sau *Dialogul Carmelitelor* de Bernanos. Abundă textele mimetice superioare : *În căutarea timpului pierdut* este, într-un sens, povestea unui erou care prin artă se dovedește mai puternic decît mediul său uman. Amestecul modurilor deseori facilitează prezența registrului mimetic superior. Tetralogia lui Thomas Mann *Iosif și frații săi* se bazează pe o combinație de ironie și sublim autentic ; dar nu au folosit toți dramaturgii elisabetani ironia cu scopul de a diminua tensiunea mimetică superioară ? Avem tendința să exagerăm preocuparea epocii noastre pentru modurile inferioare și ironice și pretinsa renunțare la sacru și la mit.

Lucrurile ar putea deveni clare pe baza unei distincții tipologice : economiilor ficționale *autonome*, le-am opune sistemele *nostalgice* sau *dependente de import*. Culturile autonome consumă în special propria lor producție ficțională, menținînd importul la minimum sau adaptînd cu grijă produsele străine la necesități locale. Culturile arhaice și perioada medievală vest-europeană reprezintă exemple de sisteme ficționale autonome. Avînd la dispoziție un set de mituri religioase și o gamă diversificată de basme, orice cultură rurală își poate satisface propriile cerințe ficționale și se poate juca cu modurile mai sus menționate. Evul Mediu tîrziu a dispus de asemenea de o gamă vastă de moduri ficționale, toate produse în interior, de la Patimile Domnului la teatrul comic.

Prin contrast, culturile nostalgice importă masiv ficțiune, căutîndu-și produsele în epoci de mult

apuse și în țări îndepărtate. Lucrurile se prezintă astfel fie pentru că producția internă este insuficientă (literatura bizantină), fie pentru că cerințele devin extrem de diversificate și, fără a concura cu consumul de noi texte ficționale, se dezvoltă un interes pentru opere realmente străine sau demodate. În timpul perioadelor romantice și postromantice (sisteme nostalgice prin excelență!) lărgirea orizontului istoric poate să fi ajutat producția modurilor mimetice inferioare. De ce ar fi trebuit să se preocupe scriitorii secolelor al XIX-lea și XX-lea să inventeze texte mimetice superioare, tragedii despre zei și eroi, de pildă, cînd textele antice grecești răspund așa de bine acestui scop? Care este rațiunea de a scrie *Buna-Vestire* (de Claudel), cînd culmi asemănătoare pot fi atinse prin citirea sau vizionarea miracolelor medievale? Dacă acestea, întocmai ca și textul lui Claudel, riscă uneori să sune fals, ele pot fi iertate din motive istorice.

Mă întreb însă dacă criteriul distanței și diferenței este suficient și dacă este indeajuns să folosim termeni ca superioritate în natură și în grad. Pe lîngă separarea intrinsecă dintre lumea cititorului și lumea ficțională mai pot funcționa și alte principii. Dacă testul distanței este deghizarea, măsura ei trebuie să se găsească în *efortul* de deghizare, efort pe care eul îl depune pentru a proiecta substitutul său ficțional. Și întrucît putem presupune că acest efort trebuie să fie intensificat sau diminuat în funcție de distanța „obiectivă" dintre lumea spectatorului și lumea ficțională, este în egală măsură posibil ca *stilul* prezentării ficționale să sporească sau să diminueze distanța *percepută*. Ace-

eași poveste despre eroi și zei poate fi imaginată ca o desfășurare solemnă, care se petrece pe un tărîm strict delimitat de al nostru sau ca o poveste mimetică inferioară, care se concentrează asupra trăsăturilor omenești ale acestor ființe excepționale. Variații de acest fel pot fi observate în trecerea de la stilul mai arhaic al tragediilor lui Eschil la tonul modern al pieselor lui Euripide. Ori, dimpotrivă, povești despre indivizii cei mai obișnuiți sînt prezentate în așa fel încît să amplifice distanța la maximum și să solicite un efort considerabil de interpretare — de pildă *Woyzzek* de Büchner sau *Madame Edwarda* de Georges Bataille. Diferitele tehnici de fragmentare, înlănțuirea lipsită de logică, tiradele delirante și sfîrșitul tragic sugerează o lume a misterului și ritului mai potrivită pentru personaje supranaturale decît pentru nefericiții protagoniști ai acestor texte. În astfel de cazuri nu aplicăm cu consecvență principiul distanțării minimale, pentru că dorim să-i acordăm lui *Woyzzek* o interpretare prea apropiată de realitatea care ne înconjoară. Dimpotrivă, confruntați cu ficțiuni de acest fel, pare că anticipăm o *îndepărtare maximală* și că urmărim atent semnele ei. Principiile mimetice sînt suplimentate cu așteptări antimimetice. Există lumi în care Sherlock Holmes, deși se comportă așa cum o face în povestirile lui Conan Doyle, în secret este un admirator nestăpînit al femeilor. Romanele care descriu aceste lumi vor fi ușor de înțeles, în măsura în care oferă suficiente indicii pentru ca cititorul să imagineze o *distanțare optimă* și să descifreze sensul unor stări de lucruri atît de neobișnuite.

Aventurile perceptive ale eului ficțional depind în egală măsură de atitudinea, amicală sau nu a textului. Unele opere își ajută cititorii să se orienteze și să-și adapteze eul ficțional la lumea alternativă ; putem intui destul de bine lumea pe care urmează s-o frecventăm în *Tom Jones* sau în *Bîlciul deșertăciunilor*. Dar lucrurile nu se prezintă la fel cu *În căutarea Sfîntului Graal* sau *Castelul lui* Kafka, texte care ne introduc în lumi uluitoare, ne conduc către ipoteze neadecvate și ne încurajează să ezităm și să proiectăm un eu ficțional nedumerit, nesigur de capacitatea sa de a înțelege evenimentele la care este martor. Este de neînțeles de ce toți agenții pasivi din *În căutarea...* cunosc așa de bine viitorul și sensul fiecărui eveniment, în timp ce aceia care acționează zac, ca să spunem așa, într-o stare de ignoranță. Aceasta însă se destramă de îndată ce agentul observă acțiunea altcuiva, cu care ocazie el dobîndește imediat darul profeției. Constringerile asupra eului ficțional sînt la fel de neliniștitoare în *Castelul* lui Kafka : indicii contradictorii par să sugereze alternativ că lumea pe care o frecventăm este asemănătoare cu a noastră, sau că se supune unei logici străine. Structurată prea bine pentru a fi pur și simplu onirică, prea realistă pentru a accepta un cadru mitic, natura tărîmului ficțional rămîne insesizabilă. Este greu să ne imaginăm măsura unei distanțări optime care să opereze consecvent cu toate situațiile romanului lui Kafka. Indicatorii de distanță sînt în mod voit estompați, făcînd alegerea dintre familiaritate și distanța infinită, greu de precizat.

Este posibil ca lui Cehov un individ derutat și pe moarte, care își socotește micile agoniseli și încearcă să-și aducă aminte întîmplările trecutului să i se pară o temă excelentă pentru schiță. Destinul unui student în drept din Bombay, prins în căutarea unei escroace din Palanpur, în mijlocul unor ciocniri între mahomedani și hinduși și care participă la o conspirație în Katmandu și se simte atras de căutarea misterioasă a unui salvator personal, ar fi constituit cu siguranță un subiect de roman admirabil în ochii lui Kipling. Prima temă este subiectul *romanului* lui Beckett *Malone murind*, în timp ce a doua sintetizează *povestirea* de șapte pagini a lui Borges *Abordarea lui al Mu'tasim!*. Nu putem anticipa dimensiunile unei lumi ficționale din dimensiunile textului care o prezintă. Așa cum în limbile naturale în care o categorie sintactică, să zicem locul subiectului într-o propoziție ca „a stră-nutat" poate fi ocupat de segmente de lungimi diferite, de la sunete izolate (el, ea, John) la construcții nominale interminabile, cuprinzînd propoziții inserate, la fel manifestările textuale pot fi extinse sau contractate. De aici rezultă posibilitatea de a rezuma o povestire, de a extinde o lume narativă, de a deriva o piesă lungă și plină de înfloriturî dintr-un mit concentrat *(Oedip* de Corneille) sau o piesă relativ scurtă dintr-un roman interminabil. Întrebarea clasică „de ce este o nuvelă scurtă ? și echivalentul ei posibil „de ce este un roman lung" ? nu pot primi un răspuns strict referențial. Dimensiunile unui text nu depind de acelea ale lumii des-

pre care vorbește. Universul ficțional din *Abordarea lui al Mu'tasim* poate să depășească în mărime pe cel al lumilor din *În căutarea timpului pierdut*. Și cu toate acestea evaluarea dimensiunilor lumilor în chestiune joacă un rol important în înțelegerea textelor ficționale.

Cu toate că nu sînt de acord cum să o caracterizeze, filosofii lumilor posibile includ noțiunea de *mărime* în definiția acestor lumi. Am văzut deja că Plantinga echivalează lumile cu stări de lucruri maximale, astfel încît pentru orice stare de lucruri S, lumea va include pe S sau negația ei S'. Să existe oare deosebire între ceea ce face „de fapt" parte dintr-o lume ficțională și acele aspecte care pur și simplu interesează pe cititor ? Sau trebuie mai degrabă să presupunem că lumile ficționale, ca modele interne, trebuie să se limiteze la ceea ce prezintă interes pentru cititor ? Este evident că, în al doilea caz nu avem nevoie de lumi ficționale *maximale*, deoarece nu ne interesează ceea ce se ascunde dincolo de un cerc limitat de lumină și de penumbra care îl înconjoară. Cea mai cuprinzătoare lume ficțională nu trece dincolo de acel cerc și cînd citim *Don Quijote* nu ne preocupăm de stările de lucruri, să zicem din Brazilia ; de asemenea nu sîntem preocupați de astrologie cînd sîntem cufundați în lectura dragostei nefericite dintre Marcel și Albertina.

O deosebire interesantă între sistemele omogene și cele eterogene ale lumilor posibile, făcută de Stephen Körner, poate ajuta la conceptualizarea acestei limitări (1973). Körner separă sistemele omogene, în care toate lumile au aceeași structură categorială,

de sistemele eterogene, în care lumile care aparțin sistemului au diferite structuri categoriale. De îndată ce majoritatea ficțiunilor presupun sisteme mixte, care conțin elemente reale, posibile și fictive, ele trebuie să fie clasificate ca eterogene ; mai important, este de dorit să acordăm acestor sisteme și o oarecare formă de eterogeneitate *categorială*, deoarece nu dorim ca inferența să se extindă nediferențiat asupra lumilor ficționale. Într-adevăr, ar fi nepotrivit ca toate legile naturii să fie incluse în vreun grup de lumi ficționale. Fac legile termodinamicii parte din lumile din *Legături periculoase ?* sau, pentru a lua un exemplu ulterior descoperirii lor, joacă ele vreun rol în lumea din *Portret de grup cu doamnă ?* O formă de opacitate treptată la interferență, o rezistență crescîndă față de structurile maximale acționează cu siguranță în majoritatea lumilor ficționale, împiedicîndu-le să se extindă la nesfîrșit de-a lungul unor linii nerelevante. În această privință lumile ficționale prezintă din nou o trăsătură arhaică : ele seamănă cu lumile simțului comun, premodern și needucat ; lumi în care o zonă centrală bine structurată este înconjurată de spații întunecoase, difuze.

O abordare diferită a mărimii lumilor posibile este oferită de definiția lui M. J. Creswell, după care o lume este ca un set de situații specifice fundamentale (1972). Aceste situații, explică Creswell, trebuie imaginate ca unități factuale de o maximă simplicitate : o situație specifică fundamentală poate să fie sau nu prezentă, fără să afecteze oricare alte situații specifice fundamentale. „Ce le considerăm

a fi va depinde, bineînțeles, de analiza profundă a limbajului care ne interesează" (p. 135). În exemplul dat de Creswell, rolul de situații specifice fundamentale este jucat de punctele spațiu-timp. Această opțiune permite lumii să atingă orice mărime, de la un singur punct spațiu-timp pînă la un set maximal de situații particulare. Notăm că poziția lui Creswell vine în ajutorul filosofiilor materialiste, deoarece restrînge lumile posibile la fragmente și rearanjamente ale lumii reale. Postulînd un gen de inventar real al atomilor și permițînd numai acele alternative ale lumii reale care sînt constituite din atomi detectabili în acest inventar, *combinatorismul* prezintă o adeziune fermă la realitate. În raport cu ființele și lumile ficționale, combinatorismul este o poziție respectabilă, periodic susținută de criticii literari clasici și realiști. Ce este Pegas altceva decît o combinație între un cal și o pereche de aripi ? Dar combinatorismul nu este o teorie care se autoimpune și putem foarte bine să acceptăm ideea că lumile pot fi oricît de mici, fără a le restrînge la combinații de puncte *reale* spațial-temporale. Ontologia lumilor ficționale nu este în mod necesar combinatorie, chiar dacă unele perioade și curente au adoptat o poziție clar combinatorialistă : himerele erau într-adevăr ireductibile la elemente reale, întocmai cum portretele lui Archimboldo se descompun în fructe și legume. Romanele realiste din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea nu își limitează ontologia la tipuri de indivizi care aparțin lumii reale ? Dar chiar și aceste exemple arată că varietățile mai complexe de combinatorialism trec dincolo de punctele spațiu-timp și

folosesc ca elemente de construcție specii naturale, tipuri și roluri sociale și așa mai departe. În mod evident punctele spațiu-timp sînt insuficiente deopotrivă pentru ficțiunea realistă și pentru cea irealistă. Cum ne-am putea explica o entitate ca Aleph-ul lui Borges în termenii punctelor spațiu-timp? Acest obiect imposibil nu este constituit din părți; în interiorul lui partea și întregul se întîlnesc, incluzînd tot ceea ce este trecut și prezent într-o percepție unificatoare:

„Pe partea de sus a treptei, spre dreapta, am văzut o mică sferă irizată, de o strălucire aproape insuportabilă. La început am crezut că se învîrtește; apoi am înțeles că această mișcare era o iluzie creată de lumea ametitoare pe care o delimita. Diametrul lui Aleph era probabil ceva mai mare decît doi centimetri, dar tot spațiul se afla acolo, real și neîmputinat. Fiecare lucru (să zicem fața unei oglinzi) era o infinitate de lucruri, deoarece îl vedeam clar din fiecare unghi al universului. Am văzut marea mișunînd de viață; am văzut zorile și căderea nopții; am văzut mulțimile din America. Am văzut Aleph-ul din fiecare punct și unghi și în Aleph am văzut pămîntul, iar în pămînt Aleph-ul și în Aleph pămîntul; mi-am văzut propria față și măruntaiele proprii; ți-am văzut fața ta; m-am simțit ametit și am plîns pentru că ochii mei văzuseră acel obiect secret și intuit al cărui nume este familia tuturor oamenilor dar pe care nici un om nu l-a privit — universul inimaginabil."

Aleph-ul este un obiect mistic, despre care nu se poate vorbi în mod corespunzător și nu se poate păstra tăcerea; el aparține clasei infinite de obiecte

ultrameinongiene, care nu numai că nu există în nici un sens curent al verbului „a exista", dar nici nu pot fi descrise în mod adecvat în nici o limbă imaginabilă. Dumnezeu și cei zece serafimi sînt asemenea entități. Borges spune, făcînd aluzie la disperarea lui ca scriitor :

„Orice limbă este un set de simboluri a căror folosire printre vorbitorii ei presupune un trecut comun. Atunci, cum pot eu să traduc în cuvinte Aleph-ul infinit, pe care mintea mea neputincioasă nu-l poate cuprinde ? Mistica, confruntată cu aceleași probleme, se retrage înspre simboluri : pentru a face cunoscută divinitatea un persan vorbește despre o pasăre care într-un fel oarecare este totalitatea păsărilor ; Alanus de Insulis, despre o sferă al cărei centru este pretutindeni și circumferința nicăieri ; Ezekiel, despre un înger cu patru fețe, care se mișcă în același timp către răsărit și apus, către nord și sud."

Teoria ficțiunii este prea complexă pentru combinatorialism.

Problema mărimii relative a lumilor și textelor trebuie deci să fie abordată independent de elementele de construcție care formează lumea ficțională. O cale posibilă constă în a accepta că lumile ficționale au mărimi diferite, toate reprezentate în mod adecvat de texte și bine percepute de ochiul penetrant al cititorului sau al spectatorului. În această ipoteză, mărimea lumii ficționale este direct legată de dimensiunea textuală : stările de lucruri ficționale sînt cele descrise sau traduse cu ușurință din propozițiile textului. Lăsînd la o parte problema

influenţelor, acest punct de vedere prezintă anumite avantaje, ca de pildă simplitatea. El furnizează un răspuns direct la întrebarea „de ce sînt nuvelele scurte?“ Scurtimea nuvelelor corespunde unei lumi ficţionale minuscule. Iată, fără îndoială o intuiţie împărtăşită de cititori şi de critici ; dat fiind că nuvelele de obicei tratează despre fragmente minuscule de viaţă, în timp ce scrierile epice şi romanele descriu universuri vaste, bine mobilate cu fiinţe şi obiecte. Genurile ficţionale, putem presupune, se specializează fiecare într-o anumită dimensiune a lumii. Faptul că într-o perioadă dată drama, poezia şi romanul tind să nu depăşească anumite dimensiuni textuale poate fi explicat prin preferinţa genului pentru lumi de mărime determinată. Tragedia Renaşterii deseori pune în mişcare mai mult de două conflicte bine conturate, fiecare implicînd doar cîteva personaje : *Regele Lear*, una dintre maşinăriile cele mai complicate ale epocii, se foloseşte de douăsprezece pînă la cincisprezece personaje active. *Antoniu şi Cleopatra* este mai dens populată, cuprinzînd douăzeci pînă la treizeci de personaje individualizate. Ambele piese sînt relativ lungi, cuprinzînd multe deplasări în spaţiu şi schimbări în soarta personajelor, dar nici una din ele nu depăşeşte limitele genului. Cînd gustul se schimbă radical în a doua jumătate a secolului al XVII-lea şi, sub influenţă franceză, tragedia se reduce la cîteva elemente esenţiale, noile dimensiuni ale textului nu se reduc drastic. Între o tragedie shakespeareiană de peste 300 de versuri şi o piesă de Racine de peste 2000 de versuri diferenţa nu este excesivă. O explicaţie referenţială ar sublinia asemănarea din-

tre universurile evocate de cele două curente literare. Contrar unei păreri larg răspîndite (și principiului unității de acțiune), tragediile lui Racine folosesc două conflicte bine înserate unul în altul, în așa fel încît personajul care în conflictul principal este obiectul unei pasiuni, în conflictul secundar el însuși nutrește sentimente de dragoste neîmpărtășite : așa stau lucrurile cu Junie, aflată între Nero și Britanicus, Baiazid, între Roxana și Athalia, Hippolit între Fedra și Aricia. Numărul personajelor nu va trece de opt, inclusiv confidenții ; locul acțiunii rămîne circumscris la fatidica anticameră atît de bine descrisă de Barthes, dar întreține legături multiple cu lumea exterioară. Deci, dacă există o diferență de magnitudine între universul din *Regele Lear* și acela din *Fedra,* se poate spune că este una moderată și că, așa cum se va vedea mai departe, ea depinde de variația între densitatea textelor și orchestrația lor. Dimensiunea textuală ar reflecta deci cu fidelitate dimensiunile referențiale.

Această poziție implică, din păcate, că ochiul cititorului sau al spectatorului rămîne nemișcat, ca lentila unei camere de luat vederi fără transfocator. Dacă, în același fel ca și camera de la începuturile cinematografiei, selecția textuală a evenimentelor narate nu-și schimbă unghiul de vedere, dacă accentul rămîne constant și proximitatea percepției nu variază, atunci, evident, amplitudinea lumii ficționale este singura variabilă care determină întinderea textului. Presupunînd că acest lucru s-a petrecut vreodată în literatura ficțională, el a avut loc în perioade limitate de timp. Cu toate că monotonia unor povestiri medievale ne amintește de imo-

bilitatea imaginilor unei camere statice, această situație e mai degrabă o excepție. Dimensiunea textului se reduce, în fapt, la o chestiune de percepție : romanele lungi dau un sentiment de liberă respirație, nuvelele unul de participare directă efemeră. Lungimea medie a operelor care aparțin unui anumit gen poate astfel să depindă de constrîngeri de ordin psihologic : în mod obișnuit o piesă nu poate susține atenția publicului decît cîteva ore : durata unui film depinde de toleranța ochiului la efort. Rezultă că, departe de a-și avea originea în dimensiunile lumii ficționale, amplitudinea textului poate reflecta constrîngeri perceptive și generice.

Un nou model complementar va postula, deci, o lume ficțională totdeauna maximală, în genul lui Plantinga, din care texte divers organizate decupează după nevoie diferite domenii referențiale. Lumea ficțională maximală poate fi considerată fie ca asemănătoare lumii reale în conformitate cu principiul distanțării minimale, fie ca situată la o *distanță optimă*, calculată conform indiciilor specifice oferite de text. Am putea fie să ne-o imaginăm ca un domeniu ficțional universal, unde oamenii își trimit ficțiunile să trăiască, fie să-i acordăm o individualitate culturală bine definită, într-o perioadă istorică dată sau, în sfîrșit, să acordăm fiecărui text dreptul de a postula propria sa lume ficțională. Alegerea depinde de problema fundamentală a inferenței și a forței ei proiective. Dacă lumile ficționale constituie un spațiu omogen transcultural, inferența se va răspîndi fără bariere adecvate ; personaje din diferite zone se vor amesteca unele cu

altele în modul cel mai improbabil ; legile naturii se vor aplica retroactiv și independența ficțională va fi în mod constant violată. Aceste consecințe nu sînt dintre cele mai plăcute.

Așa deci, ar fi oare preferabil să postulăm cîmpuri ficționale unicate, în funcție de perioadele culturale și istorice ? Aceasta ar corespunde perfect tradiției hegeliene și evoluțiilor recente în antropologia istorică. Istoricii mentalităților au arătat cum societățile tind să dezvolte spații imaginare caracteristice, care configurează atît viața socială cît și producția culturală. Membrii societății judecă textele ficționale în concordanță cu legile generale dominante ale imaginarului ; la rîndul ei ficțiunea literară ajută dezvoltarea imaginarului, fie confirmîndu-i organizarea fie contribuind la transformarea sa treptată. Un exemplu grăitor este nașterea Purgatoriului în secolul al XII-lea, analizată de Jacques Le Goff. Formarea treptată a unui spațiu imaginar, în care sufletul capabil de răscumpărare își petrece o perioadă de timp determinată, curățindu-se de păcatele vrednice de iertare a fost pusă în legătură cu ritualuri sociale bine consolidate, ca rugăciunile și slujbele pentru morți, cu activitatea zilnică a imaginarului (vise și viziuni) și cu dezvoltarea teologică a doctrinei creștine. Această inovație a dus la o schimbare profundă în perceperea temporalității ; pe drumul dintre aceste lumi și eternitate, Purgatoriul a devenit locul de tranziție unde timpul încă mai acționează. El a contribuit ambiguu la atenuarea Justiției Divine. Perceput uneori ca un teritoriu al speranței, el a făcut ca păcatele să pară mai puțin grave : o dată ce pedeapsa lor a fost co-

mutată de la Iad la Purgatoriu, cămătarii au început să prospere, contribuind la dezvoltarea capitalismului. Ca o reacție la excesul de indulgență biserica a „infernalizat" treptat Purgatoriul, pedepsele lui fiind deosebit de aspre. Numai pe acest fundal putem înțelege *Purgatoriul* lui Dante, scris cu aproximativ un secol după stabilizarea acestui nou tărîm. Poemul a jucat un rol considerabil în implementarea noii structuri spațiale, care era destinată să fie universal reprezentată și celebrată de arta religioasă din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XIX-lea.

Există însă situații în care nu are sens să postulăm o lume unitară a imaginației culturale, la care s-ar referi toate textele, indiferent de dimensiunile lor. Literatura științifico-fantastică contemporană de exemplu, postulează adesea lumi în întregime noi, care nu pot în nici un caz să fie reduse la o singură bază ficțională atotcuprinzătoare. În asemenea contexte ar fi poate mai util să presupunem că fiecare text sau familie de texte postulează o lume ficțională idiosincratică și proiectează lumină asupra unui *fragment* din ea. *Rendez-vous cu Rama* de Arthur Clarke se referă la o lume diferită de aceea din *Solaris* de Stanislas Lem ; în plus, fiecare text se concentrează numai asupra unor anumite părți ale lumii și nu aflăm niciodată de unde vine Rama sau care este natura oceanului misterios de pe Solaris. Asemenea situații nu neagă noțiunea de imaginație colectivă, deoarece existența și succesul literaturii științifico-fantastice moderne sînt condiționate de dezvoltarea unui nou imaginar colectiv. Exemplul arată numai nevoia de a face deosebire

între imaginația colectivă, în calitate de cadru general de referință, și lumile ficționale ca atare.

Un al treilea model va presupune că lumile ficționale, fără să atingă maximalitatea, posedă dimensiuni stabilite, sugerate în diferite moduri de textele literare care le descriu. Acest model ar genera noi întrebări : În ce mod ne concentrăm atenția asupra lumilor ficționale ? Cum sugerează textele diferite orizonturi ale acestor lumi ? Există unghiuri de vedere referențiale deosebite de punctele de vedere descrise de naratologie și de retorica ficțiunii ? Pentru a răspunde la ultima întrebare este nevoie să facem o distincție netă între strategiile retorice și epistemice pe de-o parte și tehnicile de prezentare a lumii pe de altă parte. Majoritatea procedeelor analizate de Wayne Booth, Gérard Genette, Dorrit Cohn și alți teoreticieni reprezintă moduri de a introduce cititorul în lumea narațiunii. Ele reprezintă tehnici de încifrare al căror scop este să facă povestirea atractivă, plină de neprevăzut și greu de abandonat. Dar, pe lîngă tehnicile discursive desfășurate de-a lungul axei temporale a textului există un grup de factori relevanți care devine vizibil numai la sfîrșitul procesului de recepție. Joseph Frank și alți critici au descris, de pildă, noțiunea de *formă spațială*, a cărei configurație globală nu poate fi percepută în totalitate în nici un moment al lecturii [9]. În același fel, noi percepem pe deplin proprietățile lumilor ficționale, inclusiv mărimea, numai după ce am terminat lectura textului.

Întrucît în acest model lumile nu au nevoie să fie maximale, existența unor limite extratextuale stabile nu implică nici completitudinea, nici coerența.

Textul romanului *Madame Bovary* ne introduce într-o lume ficțională a cărei amplitudine este relativ independentă de mărimea textului, deoarece, ștergînd din fiecare capitol una sau două fraze relativ neimportante, textul ar fi mai scurt, dar mărimea lumii proiectate ar rămîne neschimbată. Dar proiecția își are limitele ei : cînd măsurăm conținutul relevant trebuie, la un anumit punct, să încetăm să mai facem deducții și să importăm cunoștințe extratextuale. Limita variază tipologic, pentru că universurile ficționale diferă ca *anvergură* și ca *deschidere către informație extratextuală*.

În ceea ce privește anvergura, putem construi o tipologie gradată, variind de la universuri ficționale maximale, ca de exemplu, universul *Divinei comedii*, pînă la universuri minimale, ca de exemplu lumea din *Malone murind*. În istoria prozei europene tranziția bine documentată către universuri tot mai mici depinde bineînțeles de descreșterea distanței despre care am vorbit anterior ; cînd privim un obiect de aproape, cîmpul vizual se îngustează. Dar asemenea generalizări atotcuprinzătoare trebuie desigur să fie nuanțate : *Divina comedie* a coexistat cu *Viața nouă* și cu farsa medievală, iar realismul secolului al XIX-lea a generat opere ficționale gigantice. Dar între *Divina comedie* și *Comedia umană* înflorirea discursurilor nonliterare despre lume a făcut ca orice încercare de a construi lumi ficționale maximale să pară inutilă. Astăzi, numai scriitorii de literatură științifico-fantastică mai îndrăznesc să încerce să creeze universuri întregi.

Diversitatea textelor decurge și din permeabilitatea față de informația extratextuală. Opere ca

Divina comedie par a fi compuse cu scopul de a favoriza comentariul și stabilirea de legături cu filosofia, teologia, istoria și știința contemporană. Referirile la Toma de Aquino, la evenimentele istorice din Florența, la știința medievală și la înțelepciunea politică sînt țesute organic în text și aparțin efectului general scontat. Textele enciclopedice și satirice sînt extrem de permeabile, în același fel ca și echivalentele lor moderne, romanele realiste și filosofice. Lectura lui Balzac și Thomas Mann presupune cunoștințe serioase în domeniul vieții sociale, al evenimentelor istorice și politice, și al curentelor filosofice. Dimpotrivă, romanul medieval, tragedia și povestirile subiective ale secolului XX tind, în mod deliberat, să dea de-o parte lumea empirică și să se concentreze asupra logicii interne a lumilor lor ficționale, devenite mai mult sau mai puțin impermeabile la informație extratextuală. Oricît de relevante ar fi ideile lui Toma de Aquino pentru înțelegerea operei lui Dante, ele servesc prea puțin cititorului *Căutării Sfîntului Graal* sau al *Morții lui Arthur*. Cunoașterea scrierilor lui Schopenhauer și ale lui Nietzsche contribuie la înțelegerea *Muntelui magic*, dar nu este indispensabilă pentru *Molloy* sau *Drumul Flandrei*.

Relația dintre dimensiunile lumii și cele ale textului determină ceea ce s-ar putea numi *densitate referențială* a unui text. Dacă permitem amplitudinii textuale să varieze în timp ce păstrăm constante dimensiunile lumii ficționale, textul mai lung va părea mai diluat decît cel scurt. Un concurs literar pe tema Unirii Principatelor ar putea produce fie

o relatare plină de spirit a evenimentelor pe vreo zece pagini, fie un roman de o mie cinci sute de pagini, care să includă în tihnă descrieri amănunțite și monologuri interioare. Care dintre cele două prezentări merită premiul? Atinge vreuna densitatea *optimă*? Pentru a face mai clară impresia că un text conduce în mod eficient la setul său de lumi, am putea vorbi de densitatea *relativă*, în a cărei apreciere am putea să includem relația dintre texte și lumi, precum și anumite variabile ca informația externă necesară pentru a înțelege textul, aglomerarea sa narativă, raportul dintre acțiune și descriere și căile epistemice alese de text.

Necesitatea informației externe, după cum am văzut, sporește porozitatea textului; unii scriitori mențin textele lor evident deschise pentru date exterioare, devenind adesea plictisitoare. Descrierile interminabile de case și mobiliere în cărțile lui Balzac, remarcile lui penetrante asupra sistemului legal și financiar francez, la începutul secolului al XIX-lea, trezesc interesul cititorului cu preocupări sociologice, dar pentru ceilalți cititori ele apar deplasate. La fel, nesfîrșitul duel intelectual dintre Naphta și Settembrini în *Muntele magic* face ca romanul să pară uneori nejustificat de umflat. S-ar putea spune că, în aceste două exemple, scriitorii împletesc cu pasiune fire referențiale în construcțiile lor ficționale. Dar, dincolo de preferințele individuale, transparența pentru informația reală este o calitate recurentă, cerută în mod imperios de schimbarea gustului. Romancierii romantici se credeau datori să readucă în memoria colectivă instituții și obiceiuri uitate. Secretele navigației au

bîntuit imaginația americană în secolul al XIX-lea, după cum o dovedește abundența informației maritime din proza lui Poe și cea a lui Melville. Același secol a cunoscut dezvoltarea romanului exotic, care descria fără încetare locuri îndepărtate, viața pionierilor americani și grupurile sociale marginale. Alte momente istorice au preferat ficțiuni mai puțin permeabile. Cu trei decenii în urmă, „noul roman" francez a încercat să reducă legăturile dintre texte și lumea exterioară la minimum ; de aici impresia de densitate pe care o lasă textele lui Claude Simon sau ale lui Robert Pinget.

În afară de incursiunile documentare, densitatea relativă a textelor variază în funcție de gradul de aglomerare narativă. Povestirile sau piesele de teatru pot combina două-trei intrigi, uneori chiar mai multe. Drumul personajelor conținute de fiecare intrigă poate fi sporit, evenimentele complicate. Între un text fără evenimente ca *Zile fericite* de Beckett, pe de-o parte și *Tom Jones,* pe de alta, există un continuum de soluții care recurg la populații narative de diferite mărimi. Intrigile pot fi descompuse în *mișcări,* care, sînt acțiuni independente, fiecare avînd un impact asupra dezvoltării conflictului (Pavel, 1985 b). Raportul dintre numărul de mișcări dintr-un conflict și lungimea textului determină ritmul narativ sau dramatic ; un text alert desfășoară un număr mare de mișcări în cadrul unei dezvoltări concise, să spunem romanul picaresc spaniol și descendenții săi francezi ori englezi. În timpul secolului al XIX-lea ritmul narativ a scăzut treptat. Fără a fi mult mai scurt decît *Tom Jones, Bîlciul deșertăciunilor* conține mult mai puțină mișcare. La

începutul secolului nostru fluxul narativ a cunoscut un veritabil impas : eroii din *În căutarea timpului pierdut* sau din *Omul fără calități* au nevoie de sute de pagini pentru a face mișcări care în *Tom Jones* sînt redate într-un capitol sau două.

Grupele de personaje care participă la aceleași mișcări formează *domenii narative* sau *dramatice*. În *Regele Lear*, de exemplu, după împărțirea imperiului, Lear, Kent și Cordelia aparțin aceluiași domeniu dramatic, în timp ce Goneril, Regan, soții lor și Edmund constituie domeniul opus. Mai tîrziu configurația se schimbă, deoarece Goneril și Regan încep să se lupte cu Albany iar Edgar se alătură domeniului lui Lear, datorită opoziției între ei și Edmund. Să numim *orchestrație narativă* sau *dramatică* relația dintre numărul de domenii și cel al personajelor corespunzătoare. Un text ca *Regele Lear*, care folosește trei sau patru domenii, fiecare cu trei pînă la șase personaje, este considerabil mai răsunător decît o operă care include numai unul sau două personaje în fiecare domeniu. Tragedia clasică greacă și franceză excelează în orchestrație atenuată. Racine își limitează domeniile dramatice la puține personaje : în *Fedra* domeniul protagonistului principal este format numai din nefericita regină și servanta ei Oenone. Dar dacă ținem seamă de faptul că într-o tragedie clasică confidenții nu joacă un rol structural independent, ei reprezentînd numai o prelungire a personajului principal, economia de mijloace este și mai frapantă. Structurile acestea în stea dublă, care asociază pe Fedra și Oenone, pe Hyppolite și Théramène, pe Aricie și Ismène, populează scena în mod agreabil, fără a

adăuga vreo tensiune conflictului : ca în cazul unei *viola d'amore,* un singur set de coarde contribuie activ la producerea sunetului. Preferînd o orchestrație narativă mai bogată, romanul realist al secolului al XIX-lea înconjoară personajele principale cu zeci de alte personaje minore, fiecare înzestrat cu o inițiativă proprie ; sistemele de alianță și distribuirea personajelor în cadrul domeniilor este mai puțin drastică decît în romanele secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea. O comparație între domeniile din *Legături periculoase* și acelea din *Splendoarea și mizeria curtezanelor* ilustrează evoluția tehnică : în timp ce în textul lui Laclos personajele sînt ferm atașate domeniului lor, pe care îl părăsesc numai rareori, sub imperiul dragostei sau al urii, în povestea lui Balzac sistemul de aliante dobîndește o fluiditate distinctă : Rubempré, Vautrin, Délphine și Nucingen nu-și stabilizează niciciînd apartenența și călătoresc cu ușurință de la un domeniu la altul, în funcție de complicatele lor interese.

La un nivel mai apropiat de aranjamentul textual, binecunoscuta distincție dintre a povesti și a înscena contribuie în felul ei la efectul de densitate. *A spune* conduce la un text compact, deoarece economisește spațiu și contribuie la aglomerarea evenimentelor difuze în segmente narative care se succed rapid. Una dintre cele mai atrăgătoare caracteristici ale romanelor scurte franțuzești ca *Prințesa de Clèves, Manon Lescaut. Adolphe, Neastîmpăr, Căderea* și *Lovitura de grație* este preponderența povestirii față de înscenare : ea generează un sentiment de detașare și de control asupra unor zone vaste ale desfășurării destinului uman. Citi-

torul are senzația că atenția pe care o acordă este răsplătită în cel mai înalt grad. În asemenea texte nici un amănunt nu poate fi trecut cu vederea fără a pierde o cantitate semnificativă de informație ; rezultă că rigurozitatea decodării atinge o eficiență maximă. Condus cu mînă sigură de către autor, cititorul trebuie să-i accepte disciplina, deoarece efortul de atenție este așa de bine răsplătit de amplificarea relevanței textului.

Și, în sfîrșit, densitatea relativă depinde de căile epistemice care conduc spre lumea textului. *Adolphe* nu numai că povestește mai mult decît înscenează, ci povestește în conformitate cu un sistem de categorii morale abstracte. Această opțiune permite autorului să renunțe la unele detalii ale acțiunii : tonul de generalizare morală contribuie la sugerarea rapidității și a controlului și de aici rezultă densitatea textuală. Procesul este intensificat în cartea lui Borges, *Loterie în Babilon*, în care un text maximal dens descrie calm o alegorie a întregului univers pe cîteva pagini. O soluție diferită se concentrează pe amănuntele semnificative, insistînd asupra percepției naive și lăsînd elaborarea de concluzii morale mai abstracte pe seama cititorului. Tehnica defamiliarizării în opera lui Tolstoi, tehnică analizată de formaliștii ruși, solicită o examinare atentă a aparențelor : fiind mai bogate în detalii, asemenea texte sînt mai puțin dense, deoarece raportul text-lume nu favorizează în mod deliberat lumea. Printr-o tehnică similară, schițele și nuvelele amplifică la maximum efectul de fragmentare. Acordul concentrîndu-se asupra unei mici părți a lumii, ele o plasează într-o lumină neobișnuit de pu-

ternică. O ultimă categorie include textele redundante, de la proza umoristică a lui Rabelais, pînă la scriitorii contemporani care se joacă cu semnificantul. Densitatea informației unor asemenea texte alunecă către zero, ca să spunem așa, iar mărimea și densitatea textuală se eliberează de cătușele referențiale.

LUMI INCOMPLETE, EMOȚII RITUALE

Dacă dimensiunile lumilor ficționale pot varia, aceste lumi pot fi bogate sau sărace, mai mult sau mai puțin complete. Filosofii care leagă completitudinea de ușurința de a infera consideră că stările de lucruri existente în lumile ficționale trebuie să fie destul de cuprinzătoare, de vreme ce e necesar ca ele să includă „nu numai ceea ce indică autorul, ci și tot ceea ce este cerut (atras după sine) prin ceea ce autorul implică" [10]. Legile naturii, care nu sînt în mod specific contrazise de text, aparțin lumilor textului. Lăsînd de-o parte cîteva cazuri notorii, printre care Joseph Andrews, eroul lui Fielding, dat fiind că orice copil născut în ficțiune are un tată muritor, nu există nici un motiv să ne îndoim de această regularitate, atît timp cît textul nu semnalizează vreo excepție. Dacă însă textul raportează o atare anomalie, atunci, presupunînd că legile logicii acționează încă, putem face apel la ceea ce filosofii lumilor posibile au numit „mici miracole".

Ne putem imagina, de pildă, o lume în care catedrala Nôtre Dame de Paris este vopsită în albastru. În timp ce toate celelalte obiecte își păstrează pro-

prietățile pe care le au în lumea reală, menținînd legile naturii și lanțurile cauzelor normale, o mică schimbare locală, oarecum miraculoasă, modifică numai culoarea acestor venerabile clădiri. În același fel, lumea lui Balzac poate fi înțeleasă ca lumea Franței de la începutul secolului al XIX-lea, ușor modificată prin adăugarea a circa trei mii de personaje. Faptul că acestea corespund surprinzător de bine tendințelor generale ale societății franceze a timpului face parte, bineînțeles, din proiectul lui Balzac, astfel că pentru cititorul preocupat de sociologie absența din lumea reală a lui Rastignac, Rubempré, Vautrin sau Birotteau pare să fie un simplu accident. Aceste personaje, s-ar putea spune, dispun de toate trăsăturile pe care corespondenții lor reali le-ar putea avea, cu excepția existenței. Apariția lui Rastignac sau a lui Vautrin într-o lume atît de asemănătoare cu Franța secolului al XIX-lea ar fi tocmai o astfel de mică minune. Dar lumea lui Balzac fiind binecuvîntată cu mii de asemenea minuni, însăși magnitudinea proiectului justifică atributul de „vizionar" conferit lui Balzac de Albert Béguin, sau chiar titlul de „Dumnezeu-Tatăl", generos oferit de Albert Thibaudet. Și invers, am interpreta noi oare o lume ficțională în care un copil a fost creat nu de către un tată pămîntean, ci de o divinitate, ca fiind identică lumii reale în toate privințele, cu excepția unui mic miracol ?

Dacă credem că Franța secolului al XIX-lea a fost un dat și că Balzac n-a făcut decît să confere o existență ficțională cîtorva sute de personaje proiectate

pe fundalul solid al acelui dat, oare performanța lui mai merită admirația lui Béguin și a lui Thibaudet ? Dar chiar dacă susținem contrariul și presupunem că Franța secolului al XIX-lea nu este un dat și că lumea lui Balzac influențează într-un anumit sens lumea reală ; într-o serie de aspecte foarte semnificative imaginea noastră despre Franța secolului al XIX-lea s-a format, în parte cel puțin, pe baza operelor lui Balzac. În realitate, operele lui Balzac au avut și au mult mai mulți cititori decît scrierile istorice asupra aceleiași perioade. Poate că nici nu este vorba de o competiție propriu-zisă : poate că versiunea lui Balzac e atît de densă și de convingătoare, încît cititorii nu mai au nevoie de alte relatări. E posibil ca cititorilor lui Balzac să le fi trecut prin minte că romanele *Comediei umane* trebuie să fie adevărate, un adevărat întreg, bine structurat, din care Vautrin, și Goriot, și Grandet fac parte tot atît de firesc ca și descrierile complicate ale străzilor Parisului sau nenumăratele referiri la codul civil al lui Napoleon. În același fel, copiii creați de divinități nu semnifică miracole locale ivite în niște lumi normale în alte privințe ; ei tind mai degrabă să apară în locuri cu totul deosebite de cele reale și prezența lor ne semnalează proeminența *esențială* a lumii în chestiune, o lume deschisă spre hierofanie, spre miracole și mîntuitori.

Astfel, fie că lumile ficționale reprezintă versiuni credibile ale universurilor noastre, fie că dau o versiune contaminată de alteritate radicală, ele tind să estompeze deosebirea dintre legile active în lumea reală și micile miracole specifice ficțiunii. Ver-

siunea lumii dată de Balzac ar fi în egală măsură afectată de descoperirea că, de fapt, codul civil al lui Napoleon era cu totul diferit de descrierea care i se face în romane ca și de constatarea că toate textele și pasajele referitoare la Vautrin au fost interpolate mai tîrziu de un alt scriitor. Și adevărurile copiate de autor, și personajele inventate aparțin aceleiași lumi ficționale.

Dar de aici nu rezultă oare că, dimpotrivă, trebuie să ne abținem de a adăuga lumii ficționale fapte și legi la care nu se face aluzie în text ? Nimeni nu s-a gîndit vreodată să adauge lumii lui Balzac pe toți strămoșii lui Vautrin, deși existența lor este bineînțeles sugerată de apariția lui Vautrin. În loc de a suprapopula lumile ficționale cu zeci de fapte și legi implicite este mai prudent să limităm aceste lumi la ceea ce este descris sau implicat fără ambiguitate în text.

Această opțiune își are dificultățile ei. De îndată ce calitatea de a avea un văr nu este atribuită în mod explicit lui Vautrin în romanele lui Balzac, rezultată că, pornind de la text și fără a postula o lege, improbabilă, potrivit căreia fiecare personaj din *Comedia umană*, are cel puțin un văr, nu se poate conchide care din cele două propoziții „Vautrin are un văr" și „Vautrin nu are un văr" este adevărată în lumea ficțională în discuție. De aici concluzia că lumea în chestiune este incompletă.

Pentru unii scriitori incompletitudinea constituie o trăsătură distinctivă majoră a lumilor ficționale [11]. Cu privire la lumile complete putem stabili dacă pentru orice propoziție *p*, fie *p*, fie negația ei non-*p* este adevărată în acea lume *i*. Dar cum putem ho-

tărî dacă „Vautrin are un văr" şi „Lady Macbeth are patru copii" sînt propoziţii adevărate sau false în respectivele lor lumi ficţionale ? Nu este de nici un folos, susţin unii, să replicăm că lumile „reale" sînt la fel de incomplete : chiar dacă, în fapt, deocamdată nu ştim să existe sau nu viaţă pe Marte, cel puţin în principiu răspunsul există şi aşteaptă să fie descoperit. Este adevărat că în situaţii mai complexe, în fizica subatomică există stări de lucruri care nu pot fi aflate nici chiar în principiu, dar indeterminarea care guvernează astfel de domenii specifice pare cel puţin să se supună unor constrîngeri precise. În ficţiune determinarea acţionează la întîmplare.

O indeterminare de acest fel poate avea cauze banale. În limitele unui text finit nu se poate spune totul. Cartea lui Borges cu pagini infinit de multe şi infinit de subţiri este un vis irealizabil : textele reale sînt numai reprezentări fragmentare ale unor *Magna Opera*. Unele texte sînt iremediabil distruse : *Doctor Faust* de Marlowe, *Suflete moarte* de Gogol. Incompletitudinea poate rezulta din regulile genului literar sau din fantezia naratorului. În tragedia clasică franceză ştirile care circulă prin cele două tabere opuse sînt răspîndite de un agent fără nume, dar îndemînatic, precis şi imposibil de identificat. Mulţi naratori moderni ascund informaţii sau se contrazic în modul cel mai confuz. Există texte contemporane, mai mult sau mai puţin tributare tehnicilor de avangardă, care se dezvoltă în jurul unui gol de cunoaştere ; în cazurile cele mai interesante, faptele ascunse nu sînt pur şi simplu inaccesibile ; ele par mai degrabă să fie absente, inexis-

tente în mod radical. *Inchizitorul* de Robert Pinget, de exemplu, pune bogăția extraordinară de informație furnizată interlocutorului misterios de bătrînul servitor în contrast cu o anumită incapacitate structurală a interogației de a se concentra asupra unor incidente precise. Kafka s-a folosit deja de acest procedeu în *Procesul*.

Astfel tematizată, s-ar putea spune *pusă în scenă*, incompletitudinea poate fi interpretată ca o reflecție atît asupra naturii ficțiunii cît și asupra naturii lumii. Lacuna radicală este numai unul dintre numeroasele procedee moderne și postmoderne de a scoate la iveală proprietățile semantice ale ficțiunii. În ceea ce privește natura lumii, știm bine cu toții că, în calitate de locuitori ai unui univers tragic, nu trebuie să ne așteptăm ca marea literatură să producă altceva decît imagini frînte, opace, ale unei realități indiscutabile. Textele de avangardă, *nouveaux romans*, ficțiunea postmodernă, toate captează antimimetic dificultatea de a percepe, de a înțelege lumea ; această neliniștitoare stare incompletă decurge din tot atît de neliniștitoare (cu toate că probabil diferite) calități ale universului nostru. Aceasta e cel puțin teoria dominantă.

S-ar putea ca într-adevăr lucrurile să stea astfel ; incompletitudinea și indeterminarea radicale ar putea să fie așa de adînc consolidate în modernitate și postmodernitate, încît orice încercare de a le disloca ar eșua. Dar alternativa contrară mi se pare la fel de verosimilă. Dacă uneori anumite proprietăți stucturale ale textelor devin dominante (starea incompletă, astăzi, de exemplu, sau procedeele alego-

rice în literatura evului mediu tîrziu, sau complexitatea nivelelor de sens în poezia barocă sau manieristă), aceasta nu înseamnă că ele scapă pentru totdeauna de sub control — echilibrul cultural se reface din nou după un timp și anomaliile, oricît ar fi ele de revelatoare, dispar din nou.

Confruntați cu inevitabila incompletitudine a lumilor ficționale, autorii (și culturile) pot alege între a o accentua la maximum sau a o reduce la minimum. Culturile și perioadele care dispun de o concepție stabilă despre lume sînt de obicei tentate să reducă la minimum incompletitudinea lumii. Strategiile cu ajutorul cărora lumile ficționale sînt prezentate drept complete pot fi clasificate în două tipuri ideale : intensive și extensive. Unui univers real infinit, bine determinat și cunoscut în toate detaliile îi va corespunde o tendință de a extinde textele de ficțiune cît mai mult cu putință, ca și cum diferența dintre lumile ficționale incomplete și universul real ar fi numai de ordin cantitativ și limitările textelor ficționale ar fi numai de ordin practic. Construcții realiste vaste ca *romanele-fluviu* de la Balzac la Zola, de la Galsworthy la Martin du Gard, provin din convingerea că incompletitudinea poate fi depășită în principiu și minimalizată în practică. O abordare inversă, mai arhaică și numai rareori adoptată de autorii de ficțiune, constă în a postula plenitudinea universului cuplată cu existența unei Cărți divine, care o descrie în totalitate. Această Carte fiind de dimensiuni finite, iar înțelepciunea Autorului ei infinită, toate adevărurile imaginabile, întregul conținut al lui *Magnum Opus* au fost înscrise acolo dinainte de începerea timpului. Pentru a le des-

coperi urma, cititorul trebuie să studieze cartea la nesfîrșit, să-i cerceteze sensul literal, simbolic, anagogic, descifrînd nenumăratele niveluri semantice, explorînd textele finite în vederea unei interpretări infinite. Cabaliștii n-au ezitat a permuta la nesfîrșit unitățile lingvistice ale Torei, în scopul de a demonstra că sensul fiecărui pasaj se desfășoară la infinit. Alte cărți au fost supuse aceluiași tratament și nu cu mai puțină fervoare. Interpretări oculte, pitagoreice și mistice s-au constituit în jurul *Divinei comedii* și al lui *Don Quijote*.

Dimpotrivă, perioadele de tranziție și conflict tind să exagereze la maximum incompletitudinea lumilor ficționale, cu ideea că ea reflectă incompletitudinea lumii reale. În asemenea situații, sîntem inevitabil tentați să îndepărtăm încetul cu încetul toate constrîngerile asupra determinării și să permitem incompletitudinii să erodeze însăși textura lumilor ficționale. Modernismul se complace în a ceda acestei tentații. Alte perioade și, în cea pe care o trăim, alte curente caută soluții alternative. Secolul al XVI-lea, de exemplu, s-a confruntat cu o revoluție ontologică tulburătoare : destrămarea cosmologiei medievale, apariția universului deschis, infinit, revenirea mitologiei clasice arătînd că domnia creștinismului se încheiase. Toate acestea nu făceau decît să încurajeze teama că universul nostru este indeterminat și incomplet, teamă care avea să-și găsească în curînd un ecou în construirea lumilor ficționale. O comparație între tehnicile dramatice medievale și cele ale Renașterii ne permite să înțelegem acest proces.

Drama medievală, misterele, Patimile Domnului se refereau la o lume stabilă și descrisă complet în Cartea Adevărurilor. Aspectul oarecum fragmentar al acestor piese era explicabil prin constrîngerile spectacolului și putea fi remediat prin referința la concepția creștină a lumii. Dimpotrivă, structura fragmentară a unei piese de Shakespeare depinde de principii cu totul diferite. În timp ce într-un mister medieval scenele își puteau permite să fie scurte și fără o legătură strictă, dat fiind că textul biblic furniza un fundal care umplea toate lacunele, în *Regele Lear*, în *Macbeth* sau în *Antoniu și Cleopatra* montajul rapid ca și schimbările de perspectivă și liniile secundare de acțiune creează o tensiune între fragmente care se susțin, ca să spunem așa, prin propriul lor dinamism, asemeni unei picturi baroce, fără a se sprijini pe un text fundamental care le-ar valida.

În *Tamerlan cel Mare* al lui Marlowe intriga e construită pe baza unor maxime care prevăd că Tamerlan trebuie să aibă succes de la prima încercare, în orice acțiune întreprinde. În plus, trebuie să fie conștient de puterea de care dispune. Dimensiunile supraumane ale lui Tamerlan întrec limitele speciei noastre. Ca membru saturnian al familiei giganților, a căror ramură bahică îi include pe contemporanii săi Gargantua și Pantagruel, Tamerlan inaugurează un model incongruent al universului, în contrast evident cu calmul ontologic care îi precede sosirea ; el pretinde a fi în legătură cu înseși bazele universului, cu sursele Ordinei și Întîmplării și cu domeniul supranaturalului.

Să numim familia eroilor din care face parte Tamerlan *fondatori ontologici*. Ca toți eroii, ei se ivesc în lumi dezechilibrate ; dar pe cînd în majoritatea cazurilor figurile minore se mulțumesc să rezolve conflictul și să instituie un nou contract social asemănător cu cel vechi, fondatorii ontologici caută să modifice înșeși bazele lumii. Respingînd în întregime cadrul de referință în care s-au născut, ei sînt purtătorii unui model de lume radical diferită de cea reală. Dar remediul lor pentru o lume agitată este mult prea puternic, iar conflictul pe care ei îl provoacă depășește cu mult dezechilibrul inițial. Deoarece ei nu înfruntă adversari pe măsura lor, nu există nimic neprevăzut în soluționarea faptelor lor de vitejie ; predispuși la victorii nesfîrșite, ca Tamerlan, sau la înfrîngerea continuă, ca Don Quijote, principiul lor de acțiune constă în conflictul uniform dintre vechi și nou. Implacabil, monstruoasa voință a lui Tamerlan va cuceri interminabil noi teritorii ; cu aceeași tenacitate, Don Quijote este oprit și înfrînt la fiecare încercare de a impune lumii cadrul său de referință.

Și cu toate acestea, fie victorioase, fie înfrînte, aceste proiecte de lumi suferă de o incompletitudine esențială și mai dureroasă decît incompletitudinea ficțională obișnuită. Lumea lui Don Quijote sau a lui Tamerlan nu rămîne indeterminată din cauza absenței detaliilor, există texte mult mai schematice decît *Tamerlan* și *Quijote* care sînt totuși mai puțin lovite de indeterminare. De asemena, în nici unul din aceste două cazuri incompletitudinea nu reprezintă o trăsătură pur poetologică, precum în

Shakespeare, Diderot sau în textele romantice sau moderne, în care caracterul fragmentar al prezentării produce, cum am sugerat mai sus, o construcție dinamică de sine stătătoare, independentă de un text mai fundamental validant. Din punct de vedere poetologic *Tamerlan cel Mare* și *Don Quijote* sînt texte destul de simple care respectă cu fidelitate cronologia și se străduiesc să nu omită nimic important. În fapt, fondatorii ontologici au nevoie de un text fundamental. Acțiunile lui Tamerlan nu izvorăsc numai din opțiuni strategice ; ele se bazează pe concepția sa asupra lumii, așa cum o anunță în numeroasele pasaje recitate adesea cu siguranță dogmatică. În același fel, Don Quijote se referă constant la textele fundamentale ale romanelor cavalerești, în ciuda distrugerii lor de către consătenii săi, preotul și bărbierul. *Don Quijote* și *Tamerlan* exemplifică ceea ce am putea numi *incompletitudinea utopiei,* a cărei particularitate rezidă din tendința irepresibilă de a devora lumile reale. Lumea proiectată de Tamerlan trebuie să ajungă să cuprindă întregul univers vizibil și invizibil, nici un obstacol pragmatic nefiind destul de puternic pentru a-i împiedica expansiunea. Nu cu mai puțină tenacitate, Don Quijote citește orice eveniment din jurul său în concordanță cu romanele cavalerești, fără să fie vreodată descurajat de dovada empirică a faptului că sistemul nu funcționează. Fapt este că, într-un sens, funcționează. Regulile limbajului, indeterminarea referinței și traducerii fiind ceea ce sînt, Don Quijote reușește perfect să producă o versiune coerentă a lumii, o versiune din păcate precară și incompletă. Utopia devorează realitatea în diverse feluri :

Tamerlan își anihilează adversarii prin forța militară. Quijote și-i deconcertează pe ai săi printr-o blîndă încăpățînare semantică.

Dar Tamerlan, retorician abil, știe cum să-și cîștige noi aliați: „Pe rege lasă-l", îi spune el lui Theridamos, „fii de mine alături / Și-n doi vom triumfa asupra lumii" („Forsake thy king, and do but join with me, / And we will triumph all over the world". *Tamburlaine*, I, 172—3). De îndată ce asistă la desfășurarea retorică a utopiei, Theridamos se hotărăște să-l urmeze pe Tamerlan. Ceea ce nu înseamnă că i s-a oferit cea mai mică dovadă a adevărului spuselor lui Tamerlan; mesajul pe care îl aude este pur simbolic. Folosind o expresie introdusă de antropologi, putem spune că Theridamos este sensibil la „simboluri condensate". Acestea sînt sisteme de semne coerente și economice, utilizate de societățile în care domnește mentalitatea magică sau religioasă. În termenii folosiți de Mary Douglas „este suficient să atingi o coardă pentru a recunoaște că orchestrația este pe scară cosmică. Ca exemple creștine de simboluri concentrate să ne gîndim la împărtășanie și la mir. Ele condensează un cîmp imens de referință, rezumat într-o serie de propoziții mai mult sau mai puțin legate una de alta" (1973, p. 29).

În piesa lui Marlowe puterea lui Tamerlan este un astfel de simbol: calitatea ei magică vrăjește pe spectatori (Zenocrate, Theridamos). Retorica înflorită a tiradelor lui Tamerlan stabilește un cadru cosmic care dă simbolului rezonanță. Pe de-o parte Ursitoarele, Fortuna, Jupiter și întreaga mitologie aduc cerurile în cadrul tabloului; pe de altă parte,

aluziile geografice la Egipt, la negutătorii creștini, la corăbiile rusești, la Marea Caspică proiectează simbolul pe întreaga suprafață cunoscută a pămîntului. Seducerea lui Theridamos corespunde într-o anumită măsură cu descrierea antropologică a ritualismului ca semnificînd „o apreciere superioară a acțiunii simbolice", manifestată în două feluri : „credință în eficiența semnelor instituite, sensibilitatea față de simboluri condensate" (Douglas, p. 26). Conversiunea lui Theridamos are loc într-adevăr într-un cadru ritualistic. Incompletitudinea utopiei este compensată de bogăția copleșitoare a acțiunii simbolice, reprezentată aici de retorica extatică a lui Tamerlan. Proiectul utopic derivă din coerența radiantă a simbolului condensat, din puterea sacramentală a lui Tamerlan, legată în mod magic de cer și de pămînt. Și totuși, în contextele utopice credința în forța semnelor instituite este absentă : prin definiție, ritualurile utopice sînt lipsite de stabilitatea internă a ceremoniilor străvechi. Din această cauză, utopia va accentua *emoțiile rituale* generate de discursul utopic, mai degrabă decît acțiunea rituală prescrisă de tradiție. Discipolul utopiei va trebui să se pună la dispoziția noului proiect al lumii, lăsînd la o parte îndeplinirea formală a regulilor moștenite. Aceasta nu înseamnă că proiectele utopice nu au nevoie de o componentă sacră : dar întrucît utopia nu este o sărbătoare a permanenței, ci implementarea unei lumi noi, desfășurarea proiectului va tinde să ritualizeze *distrugerea vechii ordini*. Impotriva simțului comun, împotriva structurii narative tradiționale și a psihologiei obișnuite,

cruzimea lui Tamerlan sporește cu fiecare succes. Fundamentul sacramental al progresului utopic constă în ritualul Morții.

Deoarece noi înșine trăim într-o lume de tranziție și conflict, sîntem tentați să lăsăm indeterminarea să cuprindă lumile noastre ficționale. Strategiile de avangardă constau în a accepta total incompletitudinea și indeterminarea și în a exagera consecințele lor textuale. Dar aceasta nu este singura cale posibilă. Scriitorii contemporani au opțiunea de a construi lumi care *rezistă* la efectul radical al indeterminării. Pentru a construi sisteme ficționale care explică situația ontologică dificilă în care ne aflăm, nu avem nevoie să alegem exagerarea incompletitudinii sau a indeterminării. Scriitorii contemporani pot tot atît de bine să inventeze o nouă semnificație a lumii și să creeze un nou mit al completitudinii și determinării.

Aceasta este opțiunea lui Michel Tournier, în *Le Roi des Aulnes (Căpcăunul)*, povestea unui proprietar de garaj din Paris, care, la adăpostul unei existențe banale rămîne în contact cu forțe cosmice nebănuite. Abel Tiffanges este un căpcăun metaforic, care-și trage puterile de la un prieten și protector dispărut, de asemenea căpcăun. El exercită cea mai extraordinară și nebănuită putere asupra lumii ; printr-un simplu act de voință el declanșează al doilea război mondial, în timpul căruia, ca soldat și mai tîrziu prizonier al germanilor, el explorează propria sa ambiguitate abisală. Fiind prin vocație un *purtător* de oameni, avînd ca patron pe Sfîntul Cristofor, Abel este capabil de o inversiune

demonică de semne, inversiune care îl transformă într-un *răpitor* de oameni, un Rege al Ielelor în slujba unei școli militare germane. În cele din urmă, totuși, roata se mai învîrtește odată ; ultima inversiune de semne îl transformă într-un purtător benefic de oameni. Își găsește moartea în timp ce fuge din școala militară, purtînd pe umeri un copil evreu, a cărui viață încearcă să o salveze.

Toate elementele din *Tamerlan cel Mare* și *Don Quijote* se regăsesc aici : lumea în descompunere, mitul personal care explică lumea reală oferindu-i o interpretare neașteptată, inacceptabilă, puterile extraordinare ale eroului, simbolul condensat, sensibilitatea pentru acțiunea simbolică, noile ritualuri bazate pe emoție (numite *phorii* de Tiffanges). A fost oare Michel Tournier influențat de Marlowe sau Cervantes ? Falsă întrebare : într-o epocă tot atît de tulbure ca și Renașterea, el a redescoperit drumul de la lumile incomplete la emoțiile rituale.

5 CONVENȚII

Direcția de atac a discuțiilor anterioare au constituit-o acele practici segregaționiste care, în numele realismului filosofic, trag linii riguroase de demarcație între ficțiune și enunțurile nonficționale. Am menționat convenționalismul numai sporadic, dar întrucît acest curent nu acceptă nici el abordări referențiale în teoria ficțiunii, tezele convenționaliste merită a fi examinate cu aceeași seriozitate ca

și cele adoptate de curentele realiste. Cea mai radicală formă de convenționalism poate fi întîlnită în doctrina structuralistă, totuși deseori contexte nonstructuraliste fac apel la convenționalism [1]. Pe scurt, ideea centrală a convenționalismului este că textele literare nu pot fi considerate ca referindu-se la stări de lucruri reale sau imaginare, deoarece, de fapt, așa-zisa referință este reglementată de convenții rigide care fac ca acele stări de lucruri să nu fie decît efectele unui joc iluzionistic cu totul arbitrar. După convenționaliști, nu există suficiente motive să examinăm structura lumilor ficționale sau interacțiunea dintre acestea și lumile reale ; realitatea în ficțiune nu este decît o convenție textuală asemănătoare cu convențiile compoziționale ale rimei în sonete, cu diviziunea tragediei în cinci acte, sau cu alternarea conflictelor principale și secundare în piesele Renașterii engleze si în romanele epistolare ale secolului al XVIII-lea. Curentul literar care a urmărit în modul cel mai conștient o adecvare referențială minuțioasă, realismul, este deseori prezentat ca un simplu ansamblu de convenții discursive și textuale. Și, întrucît limba și discursul nu pot copia realitatea, convenția realistă este tot atît de arbitrară și nonreferențială ca oricare alta.

O astfel de teorie se bazează pe noțiunea implicită de convenție semiotică, care include ca trăsături arbitrariul, obligativitatea și caracterul inconștient. În tradiția semiotică europeană aceste trăsături își au originea în teoria semnului lingvistic a lui Ferdinand de Saussure. Pentru Saussure partea fonetică a semnului lingvistic (semnificant) și con-

ținutul lui semantic (semnificat) sînt legate printr-o legătură arbitrară : sunetul *apă* nu este legat de conceptul „apă" în virtutea vreunei cauzalități interne ; dovadă, în alte limbi, apei i se spune *eau* sau *water*. În plus, sensul „apă" trebuie deosebit de obiectul apă. La prima vedere, această situație pare inofensivă, pentru că aspectul convențional al legăturii dintre sunet și sens, precum și deosebirea dintre concept și obiect sînt locuri comune ale filosofiei limbajului de la Aristotel încoace. Noutatea sistemului saussureian constă în sinteza între o teză convenționalistă și concepția humboldtiană, romantică, văzînd limba ca un cîmp de energie ce exprimă viziunea comunității asupra lumii. Componenta clasică garantează organizarea formală a conținutului semantic al unei limbi într-o rețea arbitrară dar sistematică de opoziții, rețea ce rămîne independentă de lumea obiectelor, în virtutea deosebirii dintre obiect și concept. În conformitate cu componenta romantică, rețeaua formală se proiectează asupra lumii și o organizează pe baza unui soi de *à priori* lingvistic. În procesul de numire a apei *apă*, noi nu aplicăm pur și simplu o etichetă lingvistică corespunzătoare unui obiect, așa cum crede bunul simț ; putem spune mai degrabă că izolăm obiectul *apă* din continuumul natural numai în măsura în care semnul *apă*, al cărui semnificat aparține unui lanț de opoziții formale, ne obligă să o facem [2].

Sinteza saussureiană a fost dezvoltată mai departe de Hjelmslev, care a propus o distincție universală în limbile naturale între planul expresiei (nivelul fonetic) și planul conținutului (aspectul semantic), fiecare dintre aceste planuri fiind, la rîndul său, con-

stituit din formă (principiu structural) și substanță (materia fonetică și respectiv cea semantică, organizate de formă [3]. În fiecare limbă naturală forma expresiei și forma conținutului aranjează și sistematizează două materii amorfe : continuumul fonetic la nivelul expresiei și universul semiotic la nivelul conținutului ; acestea, adaugă Hjelmslev, nu se bucură de nici un fel de existență semiotică pînă cînd forma nu le ridică la starea de substanță. Cele două forme, a expresiei și a conținutului, fiecare structurînd substanța ei corelativă, aderă una la alta într-o solidaritate arbitrară numită *semiosis*. Întrucît în tradiția saussureiană opoziția este principiul major al organizării formei, universul real devine, în acest sistem, o materie amorfă organizată în substanță de o rețea lingvistică de opoziții. Forma rețelei depinde de limbă și ca atare se supune numai logicii ei interne ; de aici caracterul ei arbitrar și convențional. Această rețea este inconștientă, deoarece, evident, noi nu ne dăm seama cum funcționează acest mecanism, ci credem, naivi, că universul real există independent de limbă.

Structura în patru termeni a lui Hjelmslev a fost ulterior aplicată la diferite sisteme de semne, inclusiv textele literare. Dintr-o perspectivă semiotică, forma conținutului se supune numai propriei sale logici opoziționale interne, pe care o impune materiei amorfe, cu scopul de a o structura ca o substanță a conținutului. Mai simplu exprimat, principii semiotice autonome organizează lumea în diferite feluri, făcînd ca orice noțiune de referință, reprezentare sau adecvare la realitate să devină orna-

mentală, dacă nu superfluă. Văzute ca fiind guvernate de convenții semiotice, textele literare nu descriu lumi reale sau ficționale, ci pur și simplu manipulează un sens amorf, asupra căruia ele își impun domnia lor arbitrară. Discursul mitic sau realist este în egală măsură convențional și nemotivat : romanele lui Balzac nu seamănă mai mult cu realitatea decît romanele cavalerești ; ele se folosesc de o semiotică diferită, la fel de convențională și artificială ca oricare alta[4]

Această argumentație și o dată cu ea o practică larg răspîndită de analiză textuală se bazează pe două mișcări teoretice : ea atrage după sine, mai întîi, o definiție a convențiilor ca sisteme arbitrare cu privire la domeniul pe care îl guvernează ; în al doilea rînd ea pornește de la ideea că structurile semantice se nasc într-un mod inexplicabil, independent de cîmpul de referință pe care ele îl determină în întregime. Convenționalismul sever combinat cu apriorismul lingvistic respinge îndoielile empirice, și, deoarece sistemele semiotice constituie realitatea, nici o evaluare empirică a dezbaterii nu va fi vreodată posibilă.

Este poate interesant de notat că în timp ce curentele semiotice au ales calea convențională, dezbaterea din interiorul lingvisticii a luat o direcție diferită. Lingvistica contemporană a abandonat treptat apriorismul și convenționalismul ei inițial și și-a reorientat atenția dinspre semiosis — legătura arbitrară dintre sens și sunet — către universaliile limbii, gramaticile naturale și legăturile cu psihologia cognitivă[3]. Această schimbare, care nu s-a

făcut încă simțită în semiotica literară, indică dificultățile întîmpinate de punctul de vedere convenționalist în una din fortărețele sale tradiționale, teoria limbajului.

CONVENȚIONALISMUL CLASIC

Dacă prin convenție se înțelege „un acord între persoane sau națiuni ; acord general asupra uzanțelor și practicilor vieții sociale ; o practică obișnuită regulă, metodă etc." *(Webster's New World Dictionary,* 1970), gîndirea tradițională asupra literaturii a ezitat permanent între o poziție convenționalistă și una nonconvenționalistă. Teoreticienii clasicismului credeau într-adevăr că literatura se supune unui set de reguli, dar acestea reflectau ordinea naturii fie prin norme stabilite de autorii antici, fie prin observarea directă a naturii de către autorii antici, fie prin observarea directă a naturii de către autorii moderni. În ciuda conștiinței lor acute a faptului că literatura depinde de norme, adepții clasicismului nu au dezvoltat o teorie autonomă a convenției, dat fiind că normele literare nu se deosebeau de legile naturii, practicile literare diferite de ale lor erau pur și simplu respinse ca greșite. Abia o dată cu apariția romantismului, cînd regulile clasice au început să pară artificiale, s-a dezvoltat o teorie a convențiilor literare considerîndu-le drept norme exterioare, eronate, care împiedică natura să vorbească în propria ei limbă. Mai recent, formalismul rus a respins din nou convenția, cu argumente nu total diferite de isto-

rismul romantic. Noțiunea de defamiliarizare este destinată să pună în contrast noua operă artistică cu convențiile literare stabilite la un moment istoric dat : un bun scriitor face să apară neobișnuite obiectele și situațiile familiare, prezentîndu-le dintr-un unghi neașteptat și rupînd cu convențiile perceptive și cognitive acceptate.

Dar ideea clasică a lieraturii care se supune unui set precis de norme textuale nu a întîrziat să-și facă din nou apariția ; cîțiva dintre teoreticienii secolului nostru, în special T. S. Eliot, E. R. Curtius și Michael Riffaterre, formulează cerințe surprinzător de asemănătoare cu cele ale partizanilor anticilor în secolul al XVII-lea. Afirmațiile lui Eliot despre natura sincronică a literaturii mondiale sînt o variație pe o temă clasică ; interdependența textuală este exact ceea ce au subliniat partizanii anticilor opunîndu-se veleităților de independență textuală cultivate de moderni. Accentul asupra interdependenței textuale poate conduce la subaprecierea puterii referențiale și la concentrarea în schimb asupra textelor și a proprietăților lor formale. Devoțiunea față de antici scoate la iveală un atașament puternic față de ornament și eleganță : Eliot credea că poezia este în esență muzică a sunetului sau a ideilor ; funcția ei socială este să păstreze limba vie. Dar, întrucît muzica poeziei este o muzică a ideilor, ideile există în poezie în special pentru a crea muzică. Și dacă funcția socială a poeziei este să păstreze limba vie, eforturile poeziei trebuie să fie orientate lingvistic.

De asemenea, înrudită cu concepțiile anticilor este exegeza lui Curtius, care descrie literatura europeană ca pe o textură de *topoi* ce trec de la o perioadă la

alta şi de la un text la altul, independent de determinările istorice. Un text literar dat constituie un loc de întîlnire pentru teme şi figuri recurente, derivate în majoritatea cazurilor din epoca clasică. În timp ce manevra antimodernă a lui Eliot elimină forţa referenţială, înlocuind ideile prin muzică şi limbaj, Curtius ajunge la un rezultat similar, reducînd textele la ultimul lor numitor comun : banalitatea.

În teoria intertextuală a lui Riffaterre, poetica lui Aristotel întîlneşte semiotica saussureiană într-o sinteză cu totul remarcabilă. Riffaterre denunţă ceea ce el numeşte „eroare referenţială" *(referential fallacity)*, sugerînd că întocmai cum victimele erorii intenţionale confundă autorii cu textul, noua eroare îi face pe critici să confunde realitatea cu reprezentarea ei. În limbajul obişnuit cuvintele par să se refere vertical la obiectele pe care le reprezintă, dar în literatură, unde unitatea de sens este întregul text şi nu cuvîntul izolat, elementele lexicale îşi pierd forţa lor semantică verticală şi acţionează unul asupra altuia contextual ; producînd un nou efect al sensului, *significanţa*. Significanţa (fr. *signifiance)* este diferită de sensul unui cuvînt dat de dicţionar ; ea este generată şi guvernată de proprietăţile textului, de ambiguităţile şi supradeterminările limbajului poetic. Concepţia referenţială naivă, spune Riffaterre, nu poate explica efectele poetice, pentru că mecanismele acestora presupun o referinţă constantă la alte cuvinte şi la alte texte. Aceasta este singura legătură referenţială a operelor literare : textele poetice, care se bazează pe propriile lor forţe, nu vorbesc despre lume, ele se referă numai la alte

texte. Dependența de textele altor scriitori se îmbină în teoria lui Riffaterre cu respingerea semiotică a autonomiei referențiale a lumii reale. Credința clasică în ideea că anticii au captat o dată și pentru totdeauna regulile naturii în textele lor s-a risipit; în locul ei ni se oferă concepția lui Saussure care separă sistemele semiotice de referenții lor intangibili, înlocuind lumile poetice cu convenții de intertextualitate în continuă schimbare.

CONVENȚIA DUPĂ HUME ȘI LEWIS *VERSUS* CONVENȚIA SAUSSUREIANĂ

Locul comun potrivit căruia limba include aspecte convenționale este periodic repus în discuție de cîte un gînditor neliniștit și curînd reinstalat ca adevăr incontestabil. Într-o revenire relativ recentă a acestei oscilări, W. V. Quine (1936) a arătat că, avînd în vedere că termenul *convenție* atrage după sine conceptul de contract conștient, convențiile lingvistice nu au putut să fie stabilite prin acord deschis, deoarece un asemenea acord presupune o anumită formă de limbă deja existentă. Dezvoltarea limbii trebuie să fi avut loc mai degrabă prin evoluție lentă, încercări și erori care au condus la conglomeratul comportamental pe care îl cunoaștem cu toții și care nu seamănă cu convențiile în nici un sens acceptabil al termenului. Quine cere filosofiei limbajului să lase la o parte ipotezele inadmisibile despre contractele conștiente, limitîndu-se la stadiul regularităților lingvistice reale. Limba nu aparține familiei convențiilor, ci aceleia a *obiceiurilor*; în privința acestora singurul răspuns adecvat este observația atentă.

Ca răspuns la poziția lui Quine, David Lewis a propus o analiză a convențiilor care include contractele nonexplicite. Poziția lui Lewis se apropie de definiția dată convenției de David Hume : „un sentiment general al interesului comun, sentiment exprimat de toți membrii societății unul față de celălalt și care îi determină să-și reglementeze comportarea prin anumite reguli". După cum sugerează rîndurile următoare, Hume nu presupune că expresia interesului comun trebuie să fie explicit lingvistică, deși uneori poate avea și această formă. Elementul crucial în prezentarea făcută de Hume este că, în fapt, convențiile nu-și trag valabilitatea din promisiuni explicite, ci din referirea la acțiunile celorlalți :

„Observ că va fi în interesul meu să las pe altul în posesia bunurilor sale, cu condiția ca el să acționeze la fel în ceea ce mă privește. Cînd acest simț comun al interesului este reciproc exprimat și este cunoscut de amîndoi, el are drept rezultat o rezolvare și un comportament adecvat. Și aceasta poate fi foarte bine numită o convenție sau un acord între noi, deși nu face să intervină nici o promisiune, deoarece acțiunile fiecăruia dintre noi au o referire la acțiunile celuilalt și sînt realizate pornind de la presupunerea că și celălalt trebuie să-și execute partea lui" *(A Treatise on Human Nature, II, ii, 2).*

În explicarea dată de Lewis convenției, referirea la acțiunile altora este modelată după comportarea coordonată și jocurile de coordonare. Două dintre exemplele sale indică genul de atenție politicoasă pentru actele celorlalți pe care teoria sa o pune la baza comportamentului convențional :

„(1) Să presupunem că dumneata și cu mine vîslim în ritm, barca înaintează cu ușurință ; dacă nu, barca merge încet și nu-și păstrează direcția... Depinde întotdeauna de noi dacă vîslim mai repede sau mai încet ; nu are importanță pentru nici unul din noi cu ce viteză vîslim, cu condiția să păstrăm ritmul. Așa că fiecare își reglează viteza constant, pentru a nu schimba viteza pe care se așteaptă s-o mențină celălalt.

(2) Să presupunem că mai mulți dintre noi au fost invitați la o petrecere. Nu are importanță pentru nimeni cum este îmbrăcat. Dar fiecare s-ar simți stînjenit dacă ceilalți s-ar îmbrăca la fel și el s-ar îmbrăca diferit... Rezultă că fiecare trebuie să se îmbrace așa cum se așteaptă că se vor îmbrăca ceilalți ; în smocking, dacă ceilalți vor purta smocking, în ținută de clown dacă ceilalți se vor îmbrăca astfel (și în orice dorește, dacă ceilalți se vor îmbrăca fiecare în mod diferit)“ (1969, pp. 5—6).

Cu toate că acordul exprimat stă adesea la baza coordonării, Lewis subliniază absența unei comunicări explicite în comportamentul și jocurile de coordonare. Dacă problema pusă de situație sau de joc este familiară, soluția va fi găsită în mod tacit, pe baza precedentului, dar chiar în cazul unor probleme noi, participanții abili le pot rezolva fără a comunica între ei și pot să realizeze coordonarea pe baza criteriului noutății : pentru ca ceilalți subiecți să observe soluția și să se aștepte ca toată lumea să o remarce, soluția trebuie să fie unică.

Definiția convenției generalizează analiza problemelor coordonării. Rezolvînd asemenea probleme, în-

vățăm cum să tratăm viitoarele situații de coordonare, fiecare precedent contribuind la capacitatea noastră de a aborda noi probleme de coordonare. Extrapolarea succeselor trecute ne conduce, la rîndul ei, către „credința generală, nelimitată în timp, că membrii unei anumite populații se conformează unei anumite regularități ca unei probleme de coordonare recurentă" (p. 41); experiența concordanței generale conduce la așteptarea ei, fapt care întărește concordanța, întrucît toți membrii grupului se așteaptă la ceva asemănător. Astfel, grupul ajunge la „un sistem metastabil, autoperpetuat de preferințe, așteptări și acțiuni capabile să persiste nelimitat". Acest fenomen este numit de Lewis convenție, a cărei definiție va include o regularitate în comportament, un sistem reciproc de așteptări și un sistem de preferințe, toate trebuind să fie cunoscute în comun de populație:

„O regularitate R în comportamentul membrilor unei populații P, cînd ei sînt agenți într-o situație recurentă S, este o convenție, dacă, și numai dacă, este adevărat că se știe de către toți membrii P că, în orice situație S, printre membrii din P:

(1) toată lumea se conformează la R;

(2) toată lumea se așteaptă ca toți ceilalți să se conformeze la R;

(3) toată lumea preferă să se conformeze la R cu condiția ca și ceilalți să o facă, întrucît S este o problemă de coordonare și conformarea uniformă la R este un echilibru de coordonare în S" (p. 58).

În lumina acestei definiții orizontul de așteptare în cadrul căruia operează scriitorii și publicul lor

poate fi văzut ca fundal al diferitelor jocuri de coordonare, care presupun cooperare tacită între membrii comunității literare. Autorul și cititorul trebuie să se înțeleagă unul pe altul și să fie capabili să-și coordoneze mișcările cam ca doi oameni care vîslesc într-o barcă conform exemplelor lui Hume și Lewis. Și întocmai cum exprimarea acordului nu este necesară pentru a se ajunge la un echilibru de coordonare, nu este nevoie de prezența reală a celorlalți participanți la joc pentru a ajunge la concluzia dorită. Ne putem imagina un joc de coordonare — să găsești un obiect ascuns, o scrisoare sau o comoară — în care participanții nu au voie să ia contact unii cu alții și trebuie să descifreze semnele lăsate în urmă de ceilalți participanți la joc. Este absența celorlalți participanți un obstacol insurmontabil pentru găsirea scrisorii sau comorii și deci obținerii echilibrului ? Și, dramatizînd mai mult întrebarea, este moartea unui participant un obstacol ? În *Cărăbușul de aur* al lui Edgar Poe comoara este găsită, în ciuda morții lui Kidd : jocul reușește peste generații. Absența nu afectează în mod necesar jocul, nici jocul nu reclamă absența.

Perspectiva Hume-Lewis duce la concluzii opuse celor dezvoltate în interiorul unei paradigme saussureiene. Jocurile în scris sînt o specie a problemelor de coordonare, deși bazate pe doctrina lui Saussure despre caracterul diferențiat al oricărui sistem lingvistice. Jacques Derrida susține că schimbul lingvistic, chiar și sub formă orală, poartă amprenta a ceea ce s-ar putea numi o scriere „primordială". Doctrina lui Saussure, așa cum o exprimă Derrida, pleacă de la ideea că orice semn lingvistic este doar o urmă

a absenței celorlalte semne. Deoarece aceasta este o trăsătură importantă a sistemelor de scriere alfabetică în care diferențierea optimă dintre semne cere ca nici un semn să nu monopolizeze una sau mai multe trăsături, ci ca acestea să fie în mod economic distribuite pe întregul sistem, Derrida trage concluzia că limba vorbită este structurată ca și scrierea. În plus, un semn indică absența obiectului pe care îl reprezintă : semnul *eu* funcționează în absența semnificatului *ego* ca și cum ar fi o inscripție a morții sale. Dar aceasta este o caracteristică a sistemelor scrise, a căror funcționare nu cere ca semnatarul să fie în viață. De aci rezultă, crede Derrida, că vorbirea permite și chiar *presupune* moartea subiectului : „ca și scrierea, vorbirea exclude prezența vocii vii din acțiunea sa". (1967 a, *Supplement of Origin).*

Definiția de mai sus a convenției contracara pompoasa ceremonie a morții subiectului. Modelat ca joc de coordonare, schimbul lingvistic poate uneori să se dispenseze de coprezența participanților. Întrucît coordonarea poate fi realizată indiferent de absență, moartea unuia sau mai multor participanți nu creează obstacole de netrecut pentru joc. De aceea, absența nu trebuie ridicată la rangul de regulă obligatorie a coordonării lingvistice. Ea oferă numai un *exemplu* de joc de coordonare, în care, în funcție de scopul coordonării, participanții pun accent special fie pe neprevăzutul indiciilor, fie pe caracterul lor familiar. Transmiterea tradițiilor, credințelor, riturilor sau textelor în decursul generațiilor depinde de strategiile de stabilitate care presupun folosirea reiterării ca sursă reciprocă de aș-

teptare ; apariția unor noi curente artistice, printre care și realismul, cere strategii bazate pe noutate și pe impresionabilitate ca o cheie a echilibrului. În religie, cele două tipuri de strategii duc la sisteme ritualistice și respectiv la mistere ; în comportamentul social, la politețe sofisticată *versus* naturalețe ; în educație, la metode repetitive *versus* metode eficiente ; în poezie, la modele formalistice *versus* modele inovatoare. Literatura formalistică, așa cum a fost analizată de Milman Parry, Albert Lord și Paul Zumthor funcționează pe baza unor modele prestabilite, cunoscute atît de poet cît și de publicul său. Incifrarea și decodarea poemelor homerice, a povestirilor sîrbo-croate sau a poeziei trubadurilor are loc prin referiri la scheme familiare ca surse de așteptări reciproce.

Perspectiva nonsaussureiană a lui Hume și Lewis se extinde la aspectele normative și inconștiente ale convențiilor. Cei care susțin că și convențiile sînt guvernate de un sistem asemănător cu cel al limbii sînt înclinați să accentueze obligativitatea lor și caracterul inconștient : dat fiind că în paradigma lui Saussure structura lingvistică organizează formal felul cum înțelegem lumea, noi nu avem nici o posibilitate de a evita constrîngerea limbii și nu putem să argumentăm pe baza intuițiilor vorbitorilor. Rezultă o concepție severă asupra convențiilor artistice și literare : obligativitatea și caracterul lor secret fac ca textele literare să pară a fi țesute de o mînă convențională invizibilă, în absența autorului, a cărui dispariție a sărbătorit-o Barthes (1968 a). Invers, într-o lume lewisiană, unde convențiile sînt

stabilizări ale jocurilor coordonării, ele sînt obligatorii numai într-un sens mai slab, *de facto;* mireselе, în anumite perioade din istorie se îmbracă în alb, numai pentru că această soluție tinde să devină stabilă ; alte soluții rămîn totuși, posibile. În același fel, în sistemele bazate pe soluții noi, jocurile literare se schimbă necontenit ; mobilitatea convențiilor artistice sugerează slaba lor obligativitate.

De aici rezultă o gamă largă de posibilități, cît și nevoia de prevedere și deliberare : aspectul iremediabil inconștient al convențiilor saussureiene este, prin urmare, neadecvat. Adevărat, în definiția lui Lewis o convenție devine convenție numai cînd comunitatea *uită* să delibereze asupra oportunității ei. Dar amintirile implementării ei pot fi ușor rememorate și același joc, sau unul schimbat, poate să înceapă din nou, ducînd la noi soluții și la noi convenții.

CONVENȚIILE FICȚIUNII

Teoreticiana literară care se apropie cel mai mult de libertatea și contingența prezente în modelul lui Lewis este Barbara Herrnstein Smith, care a descris un set de principii de cooperare urmărit de cititorii textelor de ficțiune [7]. Datorită *convenției de ficționalitate* enunțurile literare sînt percepute ca *reprezentări* de structuri lingvistice, reprezentări care generează propriul lor context semantic. Această convenție reglementează comportamentul cititorilor, cerîndu-le o participare maximă, orientată către optima exploatare a resurselor textuale. Convenția ficționalității avertizează cititorii că mecanismele referențiale obișnuite sînt în cea mai mare parte

suspendate și că, pentru înțelegerea unui text literar datele exterioare înseamnă mai puțin decît în situațiile de fiecare zi ; ca atare, fiecare frîntură de informație textuală trebuie să fie examinată cu atenție și păstrată în memorie.

La Herrnstein Smith convenția funcționează ca o constrîngere mai generală asupra lecturii și interpretării : decodarea maximală este cerută și de cititorii de istorie, în special cînd tratează despre perioade îndepărtate. Chiar popularitatea actuală a istoriei și a biografiilor arată că mulți cititori care sînt pregătiți să coopereze cu textul narativ-descriptiv doresc de asemenea să primească informații istorice veritabile în schimb. Pe de altă parte, lucrările formuliste arhaice, care de obicei presupun o mare mulțime de prescripții cunoscute, nu îndreaptă atenția cititorilor lor către același gen de efecte ca un text modern ; strategiile lecturii bazate pe precedent se deosebesc de cele căutătoare de noutate și este firesc ca această deosebire să se reflecte și în convențiile ficționalității.

O altă distincție importantă generată de modelul lui Lewis separă *convențiile propriu-zise* — care sînt scheme, stabile și bine consolidate, de soluții la problemele cooperării — de *jocurile sociale de coordonare*, care cer soluții în vederea cooperării, dar nu conduc în mod necesar la consolidarea lor în convenții. Dimpotrivă, teoriile semiotice tind să susțină că orice regularitate de comportament semiotic reflectă o regulă a codului semiotic. Analizele poetice ale lui Roman Jakobson, de exemplu, tratează orice structură detectabilă dintr-un poem dat, fie că e, sau nu, accesibilă atenției cititorului, ca o expresie a gramaticii poetice care guvernează textul în chestiune. Dar

tipologia convenției literare trebuie să distingă între *convențiile constitutive,* care stabilesc însăși textura procesului de comunicare și simplele regularități de coordonare sau *pre-convenții.* O taxonomie a convențiilor literare care ține seamă de această distincție va descoperi cel puțin patru tipuri diferite de convenții literare.

Mai întîi, convențiile constitutive fixează regulile majore ale activităților sociale : în limbile naturale acest rol îi revine gramaticii ; într-un joc de footbal, regulilor jocului. Existența acestor reguli în procesul literar este pusă sub semnul îndoielii și mulți scriitori neagă că arta poate fi în mod fructuos comparată cu limba. Dar presupunînd că activitatea literară, fără să fie o limbă *stricto sensu,* poate fi concepută ca un joc de coordonare complexă, există desigur numeroase constrîngeri în afara cărora jocul nu poate să aibă loc. Echilibre de coordonare bine consolidate, ca metrica, forma unui sunet, împărțirea în cinci acte a unei tragedii par să constituie însuși cadrul pe care este menit să se sprijine procesul comunicării literare.

Un exemplu de metrică ar fi instructiv. Cînd citim sau recitim al doilea dintre următoarele versuri :

— Tu ești Mircea ?
— Da'mpărate.
— Am venit să mi te-nchini. De nu, schimb
a ta coroană într-o ramură de spini.

ne aflăm în fața mai multor posibilități. Citite ca proză, silabele bine accentuate vor fi probabil următoarele :

De nu, schimb a ta coroană într-o ramură de spini.

Secvența „a ta" ar putea fi citită „a ta" sau „a ta"; un nou accent poate fi plasat pe „într-o".

De nu, schimb a ta coroană într-o ramură de spini.

În ciuda diversității de scandări posibile, după ce recitim întregul poem (sau poate mai multe poezii) descoperim cîteva regularități generale; de exemplu, a treia silabă este virtual întotdeauna accentuată și foarte des silabele fără soț sînt accentuate, în timp ce cele cu soț au șanse să rămînă neaccentuate. În mod tacit se conturează o schemă metrică, aceea a alexandrinului, căruia i se conformează fiecare cititor competent de poezie și așteaptă ca și alții să i se conformeze, deoarece ritmul este o problemă de coordonare și conformarea la schema metrică furnizează liniile directoare pentru echilibrul de coordonare [8].

În mod similar, eforturile naratologiei moderne au fost îndreptate spre descoperirea convențiilor constitutive ale narațiunilor. Cum știm că un anumit discurs sau dezvoltare textuală este o narațiune? La fel cum recunoaștem că o anumită serie de cuvinte este o propoziție corectă, și anume pe baza unei gramatici învățate. Gramaticile narative conțin informații despre naratori, conținutul narațiunilor, evenimente și organizarea lor. Majoritatea acestor elemente pot fi înțelese ca soluții ale unor probleme de coordonare care, prin acordul tacit al publicului,

devin convenţii constitutive. Ca şi forma fixă a sonetului există modele narative care cer cititorului cunoaşterea convenţiilor stabilite : naraţiuni la persoana întîi, romane epistolare sau poliţiste se recunosc şi sînt apreciate datorită unui asentiment consolidat, a cărui natură cooperantă îl face asemănător cu convenţiile lui Lewis [9].

Dar nu toate efectele narative previzibile sînt convenţii propriu-zise. Cititorul contemporan avizat ştie foarte bine că romanele de mari proporţii din prima jumătate a secolului trecut foarte adesea tratează probleme matrimoniale, în special cînd autoarea este femeie şi tonul este serios. În aceste romane căsătoria va fi în mod asiduu urmărită drept cea mai bună stare de lucruri pentru protagonişti, sub anumite constrîngeri sociale şi sentimentale. O bună cititoare ştie că această regularitate face parte din fundalul romanului şi aşteptarea corectă face ca jocul să decurgă bine. Înţelege despre ce este vorba în *Mîndrie şi prejudecată* de Jane Austen şi mai tîrziu în *Jane Eyre* de Charlotte Brontë numai dacă te aştepţi sau înţelegi că alianţa matrimonială şi condiţia femeii sînt subiecte majore şi că o relaţie intimă le leagă de roman ca formă literară. Cu toate acestea o astfel de regularitate nu dobîndeşte calitatea de convenţie propriu-zisă, pentru că nu se aplică cu o consecvenţă uniformă ; într-adevăr, multe romane ale secolului al XIX-lea nu au subiecte matrimoniale, iar acelea care tratează despre căsătorie o fac în maniere foarte diferite. Situaţia se aseamănă cu jocurile de coordonare în care strategiile pentru cooperare nu sînt încă osificate în

convenții ; fiecare caz particular de joc, deși are unele puncte în comun cu alte jocuri, cere abilități specifice și soluții idiosincratice. Astfel, pre-convențiile vor include acele regularități literare care nu ating o perfectă uniformitate și pot fi deci înțelese ca reguli locale și indicii pentru un anumit grup de jocuri literare. La nivelul tehnicilor narative o situație similară se ivește, să zicem, în cazul narațiunii inserate *(La răscruce de vînturi)*; pentru ca jocul să se desfășoare bine, trebuie să ținem seama de tehnica romantică de a insera o poveste greu de crezut într-o narațiune la persoana întîi, făcută de o persoană demnă de încredere. Faptul că această tehnică trebuie să fie învățată nu contravine argumentării, deoarece, așa cum se întîmplă cu multe jocuri, putem începe cu un set simplu de reguli și treptat să ajungem să descoperim strategii tot mai complexe.

Deosebirea dintre o simplă lectură și una mai sofisticată devine esențială, deci. Într-o perspectivă a teoriei jocului presupunem că textele literare sînt construite în jurul cîtorva reguli fundamentale care dau acces la text ; în timp ce un cititor naiv cunoaște aceste reguli și numai pe ele, prin pregătire și practică pot deveni treptat accesibile strategii mai avansate. Întocmai cum un bun jucător de șah stăpînește nu numai regulile elementare ale jocului, ci este capabil să aplice legi strategice, ca principiul scopurilor intermediare sau principiul controlului pătratelor centrale, cititorii avizați știu cum să detecteze regularitățile invizibile pentru cititorii mai puțin versați. Cititorii avansați pot ști dinainte că în *Jane Eyre* finalul va duce la o căsătorie și deci

pot gusta cu plăcere drumul sinuos pînă la el ; ei pot să fi înțeles că în romanul *În căutarea timpului pierdut,* virtual, fiecare personaj ascunde o sexualitate ambiguă. Dicotomia lui Lewis între soluțiile bazate pe precedent și acelea bazate pe noutate poate fi aplicată unuia și aceluiași text literar, în funcție de orizontul cititorilor săi. Înserarea unei povestiri într-un cadru narativ mai larg poate fi percepută de un cititor naiv ca o inovație surprinzătoare ale cărei reguli și rațiuni el trebuie să le descopere urmărind atent aluziile făcute de autor. Un cititor care nu cunoaște acest joc nu știe dacă primul cadru din *La răscruce de vînturi* este menit să fie numai o tranziție către o relatare mai substanțială, sau dacă este destinat să devină firul principal al secțiunii la care povestirea va reveni după prezentarea manuscrisului. Un cititor mai avansat sau cititorul naiv la a doua lectură va înlocui strategiile descoperirii prin acelea ale recunoașterii. În timpul celei de-a doua lecturi (sau al celei sofisticate) tranzițiile de la soluțiile bazate pe noutate către cele bazate pe precedent ajută la sublinierea unei importante componente a plăcerii estetice, componenta pe care tradițiile romantice și moderniste, insistînd asupra spontaneității, inocenței, inovației și surprizei, o neglijează, din nefericire. Ca în toate jocurile în care îndemînarea crește o dată cu antrenamentul, jocurile literare sporesc plăcerea cititorului de a-și asuma din ce în ce mai puțin riscuri, de a se simți din ce în ce mai mult stăpîn pe situație. Ca și jucătorul care practică șahul, cititorul antrenat observă creșterea propriei sale capacități și dexterități ; el se bucură de progresele făcute și îi face plăcere să continue

să exerseze. Contrastul abrupt făcut de romantici și de formaliști între inovație și convenție trebuie deci temperat, pentru a include asimilarea treptată de noi jocuri, antrenamentul prelungit al cititorilor și dobîndirea unui control progresiv asupra noilor tipuri de probleme de coordonare.

Întorcîndu-ne la pre-convenții, constatăm că nu este totdeauna ușor să deosebim regularitățile care aparțin propriu-zis jocului literar de acelea generate de *reprezentarea* convențiilor sociale stabilite în afara schimburilor literare. Faptul că în tragediile engleze care narează o crimă și o răzbunare găsim fantome care deseori joacă un rol important în descoperirea crimei *(Hamlet)* poate fi numai un procedeu literar — deși se poate de asemenea susține că cei mai mulți contemporani ai lui Shakespeare credeau în fantome. Dar maximele despre putere care circulau în tragediile epocii Renașterii („Coroana regală este lucrul cel mai rîvnit". „Orice îngrădire a puterii supreme se opune acelei puteri") descriu fără nici o îndoială convingeri și practici sociale contemporane textelor. În teatrul spaniol al Secolului de aur și în tragediile de tinerețe ale lui Corneille codul onoarei respectat de personaje este atît de puternic, încît fiecare din ele i se conformă și se așteaptă ca ceilalți să procedeze la fel, fiecare preferînd să acționeze în conformitate cu el, cu condiția ca și ceilalți să procedeze la fel. Dar este evident că codul teatral al onoarei reprezintă mai mult sau mai puțin fidel o convenție socială recunoscută în mediul aristocratic contemporan cu piesa. Pentru a complica și mai mult situația trebuie să subliniem că referirea la realitatea socială exterioară textului nu schimbă

statutul convențional al codului în cadrul piesei, doarece publicul de azi este perfect capabil să înțeleagă *convențiile reprezentate*, chiar și cînd acestea nu au un echivalent social efectiv în vremea noastră. Utopia și literatura științifico-fantastică ne-au familiarizat cu tehnica de a inventa convenții nonexistente.

Victor Turner remarcă interdependența dintre ceea ce el numește *drame sociale* — unități spontane ale proceselor sociale, compuse dintr-o criză și o redresare — și genurile de reprezentări culturale: „Viața spune el, la urma urmei este tot atît de mult o imitație a artei, cît și arta, a vieții". Deși reprezentarea dramelor sociale se află la originea narațiunilor literare „unele genuri, în special cel epic, servesc drept paradigme care influențează modul de a acționa al unor conducători politici importanți... conferindu-le stil, direcție și cîteodată constrîngîndu-i să urmeze inconștient, în momente de crize sociale majore, un anumit curs al acțiunii, dînd astfel formă vieții" (1980, p. 149). În general, convențiile reprezentate au deseori un rol normativ, ele acționează ca sugestii pentru un comportament ideal cerut din partea membrilor comunității. De aici rezultă aspectul puternic idealizat al unora dintre aceste reprezentări, atît în literatura clasică, cît și în cea romantică. Convențiile legate de curtarea unei doamne, de pildă, așa cum sînt redate în romanul *Astrée*, sau peste mai mult de un secol, în *Werther*, în *Afinități elective* și în succesiunea prolifică a atîtor nuvele și romane romantice, încheind cu parodia *Tristan* a lui Thomas Mann, au o notă normativă distinctă ; prea severe pentru a fi simple

reproduceri fidele ale practicilor sociale, aceste texte au exercitat totuși o îndelungă fascinație asupra publicului lor, în același mod în care au făcut-o viețile sfinților în evul mediu : ca modele imposibil de imitat întocmai, dar conferind orientare și sens comportamentului social.

Cîteodată pre-convențiile implementează tacit anumite caracteristici ale lumii ficționale. Cu cincizeci de ani în urmă, respingînd ferm interpretările psihologice ale tragediilor lui Shakespeare, E.E. Stoll a descris „convenția calomniatorului crezut" care cere ca personajele pozitive să creadă minciunile și calomniile sceleraților (1933, p. 6—8). După părerea lui Stoll, întrucît credulitatea lui Othello nu are nici o bază psihologică, ea poate fi înțeleasă numai ca o ilustrare a convenției calomniatorului crezut, ca și credulitatea lui Glocester în *Regele Lear* sau acceptarea de către Arden a palavrelor soției sale în piesa *Arden din Feversham*. Se poate adăuga că la sfîrșitul secolului al XIX-lea piesa lui Ibsen *Nora* sau *O casă de păpuși* e construită pe o variantă complementară a acestei convenții : inocenții nu reușesc niciodată să se facă auziți. *Tatăl* lui Strindberg are drept temă imposibilitatea de a nu-i da crezare calomniatorului, chiar și atunci cînd răutatea lui este evidentă. *Dansul morții*, de același autor, este construit în jurul mai multor forme de calomnie și credulitate. În *Livada cu vișini* de Cehov eroina se lasă convinsă de minciunile unui personaj vag conturat, foarte probabil vicios. În mod cert, regula calomniatorului crezut, care în forma sa generalizată cere reușita fiecărei înșelăciuni, nu guvernează comportamentul literar al *publicului*. Nu

este nici o convenție reprezentată, întrucît personajul înșelat nu cunoaște regula și, ca atare, nu i se conformează de bună voie. Dar nu este nici o convenție constitutivă, de vreme ce competența literară a publicului nu o presupune. Spectatorul avizat care percepe regula calomniatorului crezut se va aștepta pe de o parte ca Othello să creadă insinuările lui Iago, dar, pe de altă parte, ca martor al unui comportament neloial, va spera ca Maurul să nu dea crezare calomniatorului. Astfel spus, această regularitate generează așteptări neobișnuite de un grad mai înalt care contrazic așteptările mai curente. Dar să ne amintim că ipotezele și teoriile noi în știință reprezintă regularități ale universului într-un mod neașteptat ; conținutul unei teorii crește proporțional cu neprevăzutul ei. Regularități ca aceea a calomniatorului crezut nu procedează astfel : a arăta în mod consecvent succesul înșelăciunii înseamnă a admite că lumea este guvernată de legi neprevăzute, sau mai bine zis legi care sînt surprinzătoare la un anumit nivel, dar sînt previzibile la un nivel mai înalt. Funcționînd ca un set de *ipoteze* despre lumea ficțională, acest tip de preconvenție constituie un element important al mecanismelor referențiale ale literaturii.

SEMANTICA TRAGEDIEI

Elemente semantice de acest fel pot fi găsite și în convențiile constitutive : genurile literare, de exemplu, deseori antrenează ipoteze puternice despre lumile ficționale.

Aceste ipoteze sînt mai puțin vizibile în definițiile curente ale genurilor, bazate de obicei pe un amestec de criterii aparținînd aspectelor structurale ale textului literar, caracterizării sale semantice și condițiilor receptării sale. Noțiunea aristoteliană de tragedie include imitarea unei acțiuni (o noțiune semantică) și schimbarea soartei personajelor cu cele două componente ale ei ; răsturnarea *(peripeteia)* și recunoașterea *(anagnorisis),* care pot fi privite ca un set de constrîngeri ale conflictului. Catharsis, înțeleasă într-un cadru ritualistic sau într-o interpretare psihologică mai modernă, se referă la procesul de receptare.

O multitudine de criterii conduce la definiții flexibile. Într-un articol influent (1956), Morris Weitz susține că toate conceptele estetice au calitatea de a fi „poroase" sau deschis structurate ; ele rezistă cu tenacitate fixării definitive într-o definiție. Să „închizi" un concept estetic este ridicol, susține Weitz, dat fiind că aceasta ar contrazice potențialul inerent pentru inovație pe care îl simțim ca pe o caracteristică esențială a artei.

Argumentarea lui Weitz exprimă peremptoriu o doctrină familiară, deseori întîlnită în contexte relativiste : un relativist serios crede că nu există esențe trans-istorice în categoriile culturale, pentru că definiția lor se face în funcție de o anumită perioadă istorică ; în mod similar antropologul whorfian consideră că aceste noțiuni sînt dependente de contextul cultural în care sînt aplicate. Dar este nevoie ca respingerea definițiilor esențialiste să ne conducă spre un relativism rigid ?

Să presupunem, pentru un moment, că sensul unor noțiuni estetice ca „artă", „tragedie", „reprezentare", dacă folosim chiar exemplele lui Weitz, poate fi explicitat în termenii propriei lor extensiuni logice. Astfel, conceptul de artă ar fi reprezentat de clasa A a operelor individuale de artă. Extensia tragediei se va constitui în clasa T, a tragediilor. Argumentația lui Weitz sugerează pe bună dreptate că acestor clase nu li se pot atribui seturi de proprietăți posedate în comun de toți membrii potențiali ai clasei.

Într-adevăr, dacă ar exista un astfel de set de proprietăți universale ar însemna că fiecare obiect nou care ar pretinde că aparține respectivei clase ar trebui să posede aceste proprietăți. O asemenea poziție ar fi foarte asemănătoare cu cea a criticii neoclasice, care, cum știm, avea un punct de vedere foarte îngust. Prin contrast, propunerea relativistă echivalează cu ruperea setului de tragedii într-un număr de subseturi care se exclud reciproc și sînt indexate istoric sau cultural. Astfel, setul T al tuturor tragediilor se va subdiviza în, să zicem, seturile T*g* al tragediei antice grecești, T*m* al tragediei medievale, T*r* al tragediei Renașterii, Tc al tragediei clasice franceze.

Definiția extensională cere un cititor/spectator ideal, familiarizat cu *toate* tragediile scrise înainte de o anumită dată arbitrară, să spunem *t*, dar care nu este capabil sau nu dorește să formuleze o definiție clară a genului. Dar știe acest cititor/spectator ce *este* o tragedie ? Cînd este confruntat cu un anumit text sau o anumită reprezentație, este el capabil să dea răspunsul corect la întrebarea : „Este acest

text sau această reprezentație o tragedie ?“ Să presupunem că acest cititor/spectator are o memorie perfectă, că textele oferite pentru apreciere au fost create înainte de data arbitrară *t* și că el este conștient de acest detaliu cronologic. Pentru a decide dacă un anumit text/reprezentație este sau nu o tragedie tot ce are el de făcut este să o compare cu setul de tragedii pe care le cunoaște. Dacă recunoaște textul/reprezentația ca figurînd pe acea listă răspunsul este afirmativ ; dacă nu, textul sau reprezentația nu este o tragedie. Dacă însă textul sau reprezentația au fost create după acea dată *t*, cazul este imposibil de rezolvat și, conform teoriei lui Weitz, modelul esențialist este respins.

Ar avea totuși un model relativist o soartă mai bună ? Ne putem imagina un set de cititori/spectatori ideali, fiecare familiarizat cu unul dintre seturile de tragedii scrise înainte de data arbitrară *t*. Cititorul *Cg* cunoaște setul *Tg* sau tragediile grecești, cititorul *Cr* cunoaște setul *Tr* al tragediilor renașterii etc., un anumit text (sau spectacol) scris înainte de *t* este o tragedie, dacă cel puțin *unul* dintre acei cititori ideali îl recunoaște ca aparținînd unui set de tragedii din domeniul său. Iarăși, este imposibil de a lua o hotărîre pentru un text creat după *t*. Restricțiile care decurg dintr-un model relativist sînt așa de puternice, încît unele din consecințele lor devin evident nedorite. Una dintre supozițiile modelului este că seturile de tragedii *Tg*, *Tm* sau *Tr* nu se intersectează : astfel, fiecare cititor fiind familiarizat numai cu un singur set, el nu poate recunoaște ca tragedie un exemplar care aparține altui set. De exemplu, potrivit modelului, cititorul

ideal cunoscător al tragediilor clasice franceze nu va recunoaște tragedia lui Euripide *Ifigenia în Taurida*, o concluzie care contravine total intuiției. În același spirit, cum ar putea modelul să explice situația textelor care aparțin unui oarecare set *Tj* și care, drept rezultat al unei reînnoiri sau renașteri ajung să aparțină de asemenea la un alt set *Ti*? Cum poate modelul explica fenomenele trans-istorice?

Istoricistul inveterat va susține cu siguranță că modelul propus este grosolan simplificat, dacă nu chiar deformat: a reprezenta perioade istorice în mod extensional ca seturi pur și simplu, cărora textele individuale le aparțin sau nu în mod ireversibil înseamnă să nu pricepi nimic despre cultură. Fenomenele culturale, va afirma el, sînt subtile, vagi, imposibil de definit. Un punct wittgensteinian în favoarea sa ar fi acela că cititorii care au denumit „tragedie" diferite texte sînt de fapt capabili să meargă mai departe și să aprecieze care alte texte noi sînt tragedii, fără să fie în posesia vreunei trăsături pe care toate tragediile deja scrise și numai ele o posedă. Caracterizările extensionale grosolane sînt în mod obligatoriu false. Dar în acest caz cum putem să reprezentăm natura vagă a fenomenelor culturale dacă nu folosim criterii multiple și o caracterizare flexibilă? Genurile sînt convenții constitutive, care se bucură de o relativă stabilitate, dar sînt de asemenea sensibile la mișcarea istorică. Unele, de pildă tragediile, sînt destul de omogene la nivel semantic și propun ipoteze puternice despre lumile ficționale. În asemenea cazuri criteriile

semantice joacă un rol privilegiat în stabilirea convenției. După cum vom vedea însă, nici în cazurile bine definite criteriile semantice nu sînt singurele care iau parte la definiția genului.

Din punct de vedere semantic, tragedia poate fi caracterizată în contrast cu ontologiile mitologice și cu secvențele epice de evenimente. Miturile, fiind narațiuni, sînt compuse din lanțuri de evenimente și, în virtutea ontologiei lor privilegiate, ele servesc ca modele de inteligibilitate pentru evenimentele din lumea profană. Cel care crede în mituri nu poate să le pună la îndoială : nu are sens să se întrebe, de exemplu, de ce Tezeu o părăsește pe Ariadna și de ce Dionisos se îndrăgostește de ea. Pentru cei care cred în mituri, ele nu necesită *explanada*, întrucît în calitate de paradigme de semnificație chiar ele furnizează explicații pentru evenimentele din lumea profană. Faptul că o anumită femeie din viața reală este abandonată de iubitul ei și se căsătorește cu altcineva devine inteligibil în lumina mitului Ariadnei. Pentru a fi înțeleasă și explicată, existența precară are nevoie de sprijinul unor lanțuri de evenimente arhetipale.

Atîta vreme cît ascultătorii miturilor aderă la miturile lor, religia mitologică oferă un avantaj considerabil față de alte concepții despre lume (religiile nonmitologice sau modelele științifice), deoarece ea organizează lumea în mod amănunțit și durabil. Așa cum am văzut însă, cînd adeziunea la construcții mitologice începe să slăbească, retragerea sprijinului comunității golește mitul de adevărul său absolut și ceea ce a fost însuși modelul credibilității se transformă în ficțiune. Dar structura ontologică

utilizată de mituri nu dispare : în special diviziunea ierarhică a universurilor proeminente și diferențierea noțiunii de existență rămîn trăsături esențiale ale miturilor transformate în ficțiune. Ficțiunile vorbesc despre lumi care, fără să aparțină cosmosului real, îl folosesc drept fundament. Ca și universul sacru, lumea ficțiunii este separată de lumea reală (ori profană) ; natura distanței se schimbă totuși. În timp ce lumile sacre se bucură de o realitate plenară, care nu permite punerea de întrebări și nu are nevoie de explicații, ficțiunile se reduc la o realitate secundară. Chiar dacă ficțiunile continuă să furnizeze modele explicative pentru lanțuri de evenimente, consumatorii de ficțiune pot revendica dreptul de a evalua pertinența și oportunitatea lor. Nimeni nu măsoară adevărul unui mit, ci mai degrabă adevărul lumii se măsoară prin mit. Tragediile, în schimb, pot fi evaluate ; după cum arată competițiile dramatice din Grecia antică, nu ne putem *sustrage* de la evaluarea lor. De aici flexibilitatea ficțiunilor : modelele explicative fiind constant judecate, ficțiunile trebuie să depună eforturi pentru a li se recunoaște și accepta adevărul. Prin urmare, ficțiunea se simte liberă să exploreze ipoteze, să construiască modele oferite în mod deliberat pentru apreciere publică.

Cînd adeziunea la mituri slăbește, cea care are mai mult de suferit este inteligibilitatea evenimentelor din lumea profană. Legat pînă atunci de evenimente sacre într-o lume proeminentă, destinul uman tinde să-și piardă principiile explicative de îndată ce legătura mitică slăbește. De la imitarea

modelelor divine seriile de evenimente umane se transformă în lanțuri autonome, care se supun logicii lor intrinseci. Devine deci necesar ca activitatea ficțională să producă serii de evenimente bine legate, impresionante, pentru ca ponderea modelelor ficționale să înlocuiască cu succes explicațiile mitice tocite. E ca și cînd o teorie mitică a lumii profane ar trebui să fie înlocuită de o altă teorie, sau de un grup de teorii propuse de lumile ficționale.

Așa cum a arătat Claude Bremond (1970) în naratologie și George von Wright (1966) în logica acțiunii, evenimentele ascultă de o logică a posibilității. În mod remarcabil, logica poemelor epice se desfășoară în conformitate cu un sistem de preferințe și hotărîri, în așa fel încît la orice stadiu protagoniștii se bucură de un anumit control asupra acțiunilor lor. Este evident că este vorba numai de un control incomplet, dat fiind că mișcările celorlalți protagoniști și intențiile zeilor se împotrivesc constant proiectelor fiecărui actor. Totuși, constrîngerile asupra libertății agenților derivă în special din situația strategică în vigoare la fiecare moment al povestirii, o situație creată de hotărîri anterioare și de intențiile și posibilitățile forțelor rivale. În această privință poemele epice reprezintă un fel de „grad zero al narațiunii", în care nici o constrîngere care aparține unui nivel mai înalt nu afectează înlănțuirile acțiunilor.

În tramele narative epice, cele două părți au șanse egale de a cîștiga și victoria revine, în principiu, luptătorului care folosește cu mai multă îndemînare regulile jocului strategic. Dar, așa cum criticii literari au știut dintotdeauna, într-un conflict tragic

zarurile sînt măsluite, cel mai adesea de la bun început : astfel, Agamemnon intră fără ezitare în cursa Clitemnestrei, Antigona luptă cu spatele la zid împotriva autorităților, Oedip caută un adevăr menit să-l distrugă. Natura înșelăciunii este adesea legată de configurația strategică. Racine folosește modele conflictuale în care una din părți nu are nici o șansă să cîștige. În *Baiazid* condamnarea la moarte a protagoniștilor este trimisă Bizanțului înainte de începutul tragediei ; în *Britannicus* spectatorul asistă la diminuarea șanselor unui grup de opozanți (Britannicus și Agripina) ; elementul tragic în *Bérénice* își are originea în faptul că Titus a luat o hotărîre irevocabilă și rămîne de neclintit.

Alte mijloace, legate numai indirect de configurația strategică, pot servi la fel de bine drept filtre de posibilități, afectînd soarta jucătorilor. Shakespeare subliniază adesea idiosincraziile strategice ale eroilor învinși ; modul în care Hamlet, Macbeth, Lear sau Othello iau hotărîri nu poate decît să le reducă radical sorții de succes, chiar dacă la începutul conflictelor ei au aceleași posibilități de reușită ca oponenții lor. Eroii tragici ai lui Marlowe, care dispun de o forță inegalabilă, deviază jocul *în favoarea* lor : invincibilul Tamerlan (Tamburlaine), Evreul din Malta, Doctorul Faustus. Căderea lor își are originea în această forță incomparabilă care îi împiedică să aprecieze corect configurația strategică finală. Ei sfîrșesc dezastruos, pentru că și-au propus țeluri imposibil de atins.

Printre modurile specifice de a limita sorții eroilor trebuie să menționăm ereditatea *(Strigoii* de

Ibsen), structura personalității (*Dansul morții* de Strindberg), natura adversarului (*Așteptîndu-l pe Godot* de Beckett). Distorsiunea tragică a șanselor este deseori paralelă cu perturbări în structura timpului : Barthes, de exemplu, a subliniat caracterul circular al timpului în tragediile lui Racine ; alți critici au comentat dezarticularea timpului în piesele lui Beckett.

Deseori protagonistul tragic nu are nici o alegere reală pentru calea de a acționa, sau dispune numai de o alegere iluzorie : conflictele tragice sugerează astfel de constrîngeri de ordin mai înalt asupra lanțului de evenimente, constrîngeri care elimină un număr considerabil de posibilități strategice. Întrucît forța unei ipoteze este proporțională cu numărul de posibilități pe care le exclude, ipoteza tragică se dovedește a fi deosebit de puternică. Ea prezintă imaginea unui univers în care lanțurile de acțiuni posibile sînt drastic limitate : eroii tragici se izbesc de o lume compactă, închisă.

Dar limitarea drastică a posibilităților strategice nu este singura manieră de a caracteriza tragediile : ca toate genurile literare și în general ca orice convenție, tragedia este un sistem care se autoreglează. O carență locală va fi compensată printr-o supradeterminare în alte zone. Caracterul compact al universului poate fi indicat și prin alte mijloace decît filtrarea posibilităților sau distorsionarea șansei. Pornind de la faptul că finalul obișnuit duce la dilemă sau la catastrofă, autorii mai puțin dotați încearcă să dezvolte teme tragice în sens invers, pornind de la consecințe. Piesele lui Webster și Tourneur abundă în crime slab motivate, ca și cum o saturare cu

catastrofe ar fi un echivalent al ipotezei tragice. Soluții care mimează duritatea tragică se folosesc de trăsături exterioare ale tradiției tragice. Deoarece distorsiunea șanselor se vede mai bine la nivelele sociale superioare, unde personajele își pot dedica întreaga energie procesului de luare de decizii, mult timp folosirea prinților și capetelor încoronate a servit drept substitut pentru elementul tragic ca atare. *Cid*-ul lui Corneille se numește tragedie mai ales pentru că personajele sale sînt regi și prinți.

Și totuși, în ciuda flexibilității ei, tragedia pare că își pierde treptat forța de convenție literară. Motivul stă, ca pentru orice convenție pe cale de dispariție, într-o deplasare a problemei coordonării. Dacă este corectă caracterizarea aici propusă pentru ipoteza tragică, atunci devine evident că a dovedi caracterul compact, închis al lumii reprezintă direcția principală a eforturilor făcute de filosofi, oameni de știință, gînditori politici și chiar teologi în ultimul secol. Ipoteza tragică se bucură de un asemenea prestigiu, se răspîndește cu atîta viteză, încît este poate firesc că operele dramatice nu mai sînt mediul ei privilegiat. Înseamnă aceasta că tragedia a murit? Poate că da, în ceea ce privește punctul ei de plecare, textul tragic; dar cu siguranță nu în ce privește proliferarea irezistibilă a ipotezei ei strategice. Acest paradox sugerează că ipotezele ficționale despre lume nu sînt îngrădite pentru totdeauna într-un gen ficțional dat. De vreme ce circulația lor se face pe întreg spațiul cultural, rezultă că teoria ficțiunii nu poate fi izolată de economia generală a imaginarului.

6. ECONOMIA IMAGINARULUI

Polemizez în primele capitole cu acele filosofii ale ficțiunii care încearcă să impună limite rigide asupra fenomenului. În același timp am adus argumente împotriva textualismului în teoria literară, doctrină care reduce creațiile literare la dimensiunea lor lingvistică, negîndu-le referința la lumile ficționale. Am încercat să dovedesc că textele ficționale folosesc aceleași mecanisme referențiale și aceleași metode ca și uzitarea nonficțională a limbii și că logica unor asemenea texte este înțeleasă mai bine dacă ele sînt examinate în relație cu alte fenomene culturale, în special miturile și credințele religioase. Am examinat apoi diferite aspecte ale lumilor ficționale : limite, distanță, mărime, incompletitudine, convenționalitate ; și în fiecare caz am accentuat flexibilitatea lumilor ficționale și promptitudinea cu care pot intra în cele mai diverse aranjamente. Propunînd un cadru ontologic general pentru ficțiune — structurile proeminente — am arătat că delimitarea ficțiunii de nonficțiune nu se poate face o dată pentru totdeauna și că ficțiunii nu i se poate atribui un set de proprietăți constante, o esență. În felul acesta argumentele mele intenționau să sugereze o atitudine antiesențialistă, atitudine care a devenit explicită în discuția despre definiția tragediei, dar care, sper, a putut fi constant remarcată. Însă ezitarea de a adopta o poziție esențialistă nu face mai atrăgătoare alternativa contrară, și anume istorismul. Flexibilitatea lumilor ficționale nu atrage după sine evoluția lor în conformitate cu legile istoriei. Filo-

sofia hegeliană ne cere să identificăm variația istorică cu evoluția teleologică. Dar este schimbarea întotdeauna în concordanță cu dialectica istorică? Nu-și are ea adesea originea în schimbările structurale din interiorul paradigmelor, așa cum au arătat gînditorii structuraliști? Evoluția istorică a literaturii poate fi uneori atribuită unor cauze externe ca, de exemplu, pierderea încrederii într-o mitologie bine organizată; alteori, unor presiuni interne, așa cum s-a întîmplat cu dezvoltarea literaturii fantastice în timpul epocii romantice, sau tocmai instabilității gustului, predispozițiilor capricioase ale Lumii Artelor. Mai mult decît atît, sîntem departe de a ști precis dacă schimbările istorice situate pe un anumit punct de pe harta imaginarului se răspîndesc îndeajuns de repede și de uniform, pentru a fi socotite o adevărată transformare. Forme mai vechi coexistă cu noi experiențe și cîteodată le supraviețuiesc; cu toții venim încă în contact cu basmele, cu creațiile mitologice sau cu cele clasice. Părerile și gusturile sînt împărțite; în funcție de interlocutor, noul roman este acum o anomalie uitată sau, dimpotrivă, romanul realist și personajele sale bine conturate au dispărut demult. Romanele Margueritei Durras și-au găsit un public abia în ultimul deceniu, dar cele ale lui William Styron s-au bucurat de mult mai mare succes și, în timp ce printre ceilalți noi romancieri Durras este mai degrabă o excepție, majoritatea celor din tabăra opusă mențin o bună legătură cu publicul. Desigur, putem oricînd respinge literatura „filistină" și criteriile comerciale; dar în măsura în care un astfel de refuz generează arbitra-

rul și îngustimea de vederi nu ar fi aceasta o formă de autoînfrîngere ? În plus, ideea că tensiunile dintre curentele avansate și lumile imaginare mai tradiționale poate fi atribuită stării jalnice a epocii noastre nu rezistă la o examinare atentă. Alte perioade au cunoscut tensiuni similare. Cadrele referențiale postulate de ficțiunea literară nu depind în mod necesar de structura ontologică atribuită lumii reale : ontologiile ficțiunii intră în relații complexe, conflictuale cu cele reale. Apare astfel întrebarea dacă este posibil să menținem noțiunea de istorie a imaginației, fără să subscriem fie la o concepție deterministă a istoriei, fie la o concepție esențialistă a ficțiunii.

PEISAJE FICȚIONALE

Spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea cosmologia modernă cucerise mediul științific european și avansa treptat în conștiința publică. Anterior, Fontenelle descrisese plăcerea și uimirea cu care o mică elită franceză venea în contact cu noua astronomie. Cosmologia creștină însă era departe de a fi dispărut. Chiar la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, succesul fără precedent al oratoriului lui Haydn *Creațiunea,* o celebrare entuziastă a vechii cosmologii, nu poate fi atribuit pur și simplu frumuseții muzicii. Sfidînd convențiile muzicale ale epocii, *Creațiunea* leagă muzica de libret în mod aproape literal. Trebuie să credem că publicul gusta muzica oratoriului, în ciuda cosmologiei învechite sau poate tocmai din cauza ei ? Cel puțin unii dintre admiratorii contemporani

cu Haydn trebuie să fi auzit despre noile teorii asupra planetelor care se mișcă în jurul soarelui ; ei erau cel puțin vag conștienți că există o cosmologie inovatoare și totuși continuau să creadă în vechiul univers, ca o fetiță care, la vîrsta cînd devine din ce în ce mai evident că Moș Crăciun nu există, rămîne fidelă vechilor ei credințe, deși intuiește vag că ele pot fi false.

Această situație ilustrează o proprietate remarcabilă a sistemelor ontologice, și anume faptul că ele rareori impun o loialitate oarbă. Am văzut mai înainte că în structurile dominante obiectele aparțin de două seturi diferite de lumi și au proprietăți, funcții și pondere ontologică diferită în fiecare set. Lumile care conțin pe individul Isus, stîlpul din casa de cult Kwakiutl sau grota de la Lourdes se deosebesc clar de lumile locuite de fiul lui Dumnezeu, osia lumii sau Sfînta Fecioară. Lucrurile stau așa nu numai pentru sceptici și pentru materialiști, ci de asemenea pentru credinciosul care percepe lumea ca fiind profană în textura ei, și în același timp sanctificată de epifania divină. Această epifanie se manifestă exact în locurile privilegiate neobișnuite, în spațiile și ființele sfinte care deschid căile de comunicație între lumea profană și cea sacră. Ființe și obiecte sacre, grote miraculoase sau profetice, munți sacri, locuri de închinare, toate acestea asigură punctele de contact în care cele două lumi se întîlnesc în ceea ce s-ar putea numi o serie de *fuziuni ontologice.*

Fuziunile pot fi gîndite drept complete, în sensul că toate entitățile de la nivelul profan joacă un rol la nivelul sacru. În doctrinele esoterice care predică

simbolismul universal, oricare obiect aparținînd lumii concrete aparține de asemenea unei lumi simbolice secundare. Într-un asemenea sistem datoria înțeleptului este să găsească fiecărui obiect din lumea aparențelor locul său din lumea ascunsă, dar cu atît mai reală. Împinse la consecințele lor extreme, toate religiile majore conțin proiecte de fuziune ontologică completă. Nu transformă prezența elementului sacru întregul univers, atribuind fiecăreia din părțile sale un sens religios ? În mod similar, proiectele științifice se bazează deseori pe fuziuni complete : fizica atomică postulează un nivel invizibil al realității, care acoperă același spațiu ca și lumea experienței de fiecare zi, dar care structural este deosebit de ea.

Manifestarea sacrului, cu toate acestea, nu prezintă întotdeauna un caracter pan-cosmic. De obicei, societățile umane tind să limiteze expansiunea sacrului. Cînd reușesc, punctele de contact dintre cele două lumi se restrîng la un set bine definit de elemente : spațiile sacre (temple, case de rugăciune, locuri de sacrificiu), obiecte rituale, perioade de celebrare (ceremonii, festivități, festivaluri). Restul spațiului și timpului, obiectele și activitățile nonsacre se supun numai legilor și constrîngerilor lumii profane.

În consecință, imaginea despre lume a unei comunități date se poate divide în mai multe *peisaje ontologice*. Societatea europeană de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea încă mai păstra elementul creștin ca o componentă esențială a teritoriului ei ontologic. Acest teritoriu era totuși mult mai vast

decît lumea creştină : chiar printre aceia care nu erau interesaţi în primul rînd de progresul ştiinţei circula zvonul că se propun noi şi tulburătoare teorii cosmologice. Am putea presupune că majoritatea admiratorilor lui Haydn nu reuşiseră niciodată să studieze noua cosmologie îndeaproape. Totuşi, orice persoană cultă putea să-şi fi propus să se familiarizeze cu noul sistem a cărui existenţă împreună cu cîteva din trăsăturile lui generale era un lucru bine cunoscut de toată lumea. Dar rămînea posibil să fie proslăvită şi frumuseţea vechii cosmologii care de secole se afla în centrul civilizaţiei ; de aici entuziasmul cu care a fost primit *Creaţiunea* lui Haydn. Oratoriul trebuie să fi fost privit ca o ocazie magnifică de a explora lumea veche, atît de frumoasă, de apropiată şi de liniştitoare.

În mod similar ne putem uşor imagina o populaţie care, după ce a trăit mult timp în umbra unei mari fortăreţe, începe să se răspîndească pe suprafeţe mult mai vaste. Piscul de stîncă nelocuibil pe care întemeietorii îşi construiseră castelul lor inexpugnabil este declarat rezervaţie istorică şi folosit numai ca atracţie turistică. Aceasta însă nu împiedică castelul să servească drept centru şi simbol al zonei în continuă extindere : acelaşi rol îl joacă în epoca noastră cosmologia geocentrică.

Peisajele ontologice stimulează pluralitatea lumilor ; libertatea de opţiune, cu toate acestea, pare a fi supusă anumitor constrîngeri, deoarece foarte adesea oamenii au sentimentul profund şi stabil că ei locuiesc într-o lume coerentă din punct de vedere ontologic. Dacă majoritatea societăţilor par să accepte sau cel puţin să autorizeze ideea că există o diver-

sitate de peisaje ontologice, rămîne încă posibilitatea de a arăta că numai unul din aceste tărîmuri reprezintă lumea propriu-zisă. Competiția între tărîmuri învecinate duce întotdeauna la un proces de focalizare ontologică, la o sortare și la o ordonare a lumilor. În acest caz, modelul lumii celei mai importante ajunge să joace rolul de normă absolută, un fel de curte supremă care cheamă modelele învecinate la socoteală și control. În comunitățile care adoptă un model central, păstrînd totuși și alte tărîmuri periferice, modelul central va servi ca adevăr suprem și ca principiu ordonator pentru versiunile celelalte ; în consecință, în caz de conflict, modelele periferice trebuie să cedeze. În statele europene, de exemplu, credințe populare mai vechi decît cosmogonia creștină, adorația spiritelor locale, vrăjitoria și altele de același fel au coexistat mult timp cu sistemul creștin. Este adevărat că toleranța nu a însemnat întotdeauna libertate : acceptat la periferie, cel mai neînsemnat pericol de expansiune a vechii cosmologii sau conflict între ea și creștinism a condus la excluderea străvechilor credințe. Rezultă că, dacă ortodoxia impune un model dominant, o face pentru a apăra o anumită focalizare ontologică, o anumită ordine a tărîmurilor coexistente. Dar, dacă examinăm numărul mare de credințe și erezii condamnate în numele unui anumit set de convingeri, ajungem la impresia că modelele de lumi sînt într-o continuă stare de fierbere, schimbare și degradare — într-o mișcare permanentă împotriva căreia impunerea dogmatică a unei anumite ordini poate constitui cea mai bună apărare. Astfel, rigiditatea

credințelor religioase și în general dogmatismul de orice fel ar putea să-și aibă rădăcinile în nevoia de stabilitate și de normalizare a tărîmurilor ontologice.

O asemenea reglementare este de obicei obținută prin cîteva procedee de organizare a spațiului ontologic. Modelele care ocupă zona centrală pot varia între două extreme : fuziune completă sau univers literal, plat. O fuziune completă este o structură proeminentă în care fiecare element de la un anume nivel joacă un rol la fiecare din celelalte nivele (reciproca nu este în mod necesar valabilă). Un univers plat sau literal este o construcție cu un singur nivel, care conține fără reziduuri tot ce există și numai ceea ce există. Fuziunile ca și universul literal pot fi alternativ puternice sau slabe. Modelul literal puternic este singura reprezentare fidelă pentru tot ceea ce și numai pentru ceea ce există, un exemplu fiind universul imaginat de filosofia fizicalistă. Un model literal slab poate coexista cu alte versiuni literale slabe, sau chiar cu alte fuziuni ; astfel, o filosofie mai tolerantă a științei acceptă mai mult decît o singură reprezentare literală a ceea ce există ; ea poate chiar să admită, uneori, reprezentări nonliterale ale lumii.

La celălalt capăt al seriei, cu fuziuni puternice, lumea sacră tinde să acopere întreaga suprafață a celei profane. În fuziunile slabe cele două nivele vin în contact numai selectiv. Credinciosul cultivat de la sfîrșitul secolului al XIX-lea credea într-un univers guvernat de legi naturale ; restrîns la cîteva puncte izolate, sacrul era înconjurat de o textură în întregime străină. Filosofia religioasă a rezolvat

această încercuire fie prin retragerea în cîmpul existențial moral (întrucît, potrivit acestei opțiuni adevăratul loc al spiritualului este în interiorul subiectului), fie prin postularea unui nevăzut centru sacru al lumii, neafectat de progresul profanului. În ambele cazuri, în inima literalului ne confruntăm cu epifania unei metafore : purtătorul nevăzut al sensului.

La limitele tărîmurilor ontologice descoperim lumi ale răgazului și tihnei, lumi care deseori derivă din modele mai vechi, abandonate. Fiecare cultură își are ruinele ei ontologice, parcurile istorice, unde membrii comunității se relaxează și își contemplă relicvele ontologice. Zeii greci și romani au îndeplinit această funcție pînă tîrziu în istoria culturii europene. Alteori modelele marginale pot fi folosite ca terenuri de antrenament pentru diferite scopuri. Astfel, una din funcțiile ficțiunii este de a cultiva aptitudini ca : promptitudinea perceptivă, inducția rapidă, construirea de ipoteze, postularea de lumi posibile, sofisticarea morală, competența lingvistică, conștiința valorii (după cum a demonstrat Eco, în 1979).

Amenajarea spațiului ontologic seamănă în mod frapant cu peisagistica arhitecturală și cu planificarea urbană. Fuziunile puternice amintesc de folosirea decorului natural de către comunitățile a căror viață este strîns legată de natură. Fuziunile slabe seamănă cu orașele secolului al XIX-lea, în care spațiul de locuit era clar delimitat de spațiile verzi, pînă într-atît, încît locuitorii de la oraș trăiau în locuri diferite de cele în care respirau. Modelele literale

tari elimină varietatea decorului ca și orașul imaginar al viitorului, din care regnul vegetal va fi exclus. În sfîrșit, modelele literale slabe pot fi comparate cu metropolele americane haotice, cu împrejurimile lor răspîndite eterogen, legate numai prin rețelele de șosele. Și aceasta deoarece, întocmai ca aranjamentele urbane care fac posibilă coexistența spațială a unor activități incompatibile, planificarea ontologică tinde să evite, ori, cel puțin, să atenueze divergențele dintre modelele de lumi opuse. Ea raționalizează într-o anumită măsură varietatea spațiului ontologic, astfel că întrebări ca „Propoziția *p* este adevărată sau falsă ?" pot să vizeze numai o anumită zonă a spațiului general. La începutul secolului nostru o propoziție precum „Christos este un Dumnezeu cu chip de om", a cărei valoare de adevăr se afla indubitabil în centrul unei fuziuni medievale tari, puternice, rămîne adevărată în limitele spațiului adaptat pentru acest tip de declarație, fără a fi valabil pretutindeni în spațiul ontologic — ca și activitatea de a respira aer curat, care la un anumit punct al istoriei umane se suprapunea cu majoritatea activităților omenești, dar care devine limitată pentru locuitorii metropolelor moderne. Și întocmai ca regulile de comportare socială care prescriu consumul periodic de aer curat, în aranjamentele ontologice complexe există o etichetă care indică în detaliu care propoziții trebuie să fie acceptate în diferite situații. Propozițiile care sînt evident valabile în biserică duminica nu-și păstrează aceeași calitate în contexte diferite ca, să zicem, întrunirile profesionale.

Ca oricare altă ordine, planificarea ontologică poate atrage după sine reacţii ostile : o boală culturală foarte serioasă ar putea fi numită *stres ontologic.*

Generat de dificultăţi de orientare printre complexităţile reglementărilor ontologice moderne, acest tip de stres duce la slăbirea adaptabilităţii noastre la spaţiile ontologice. Prima sa victimă a fost Don Quijote, incapabil să deosebească realitatea de ficţiune. Întrucît între timp distincţiile ontologice au devenit tot mai subtile şi mai complicate, cei care folosesc aranjamentele ontologice contemporane trebuie să treacă prin spaţii eterogene, dacă nu direct ostile, unde trebuie să se adapteze rapid, uneori numai pentru perioade scurte de timp, la fel ca locuitorii moderni ai oraşelor care parcurg spaţii urîşe între locuinţă şi locurile de muncă. Dar capacitatea noastră de adaptare ontologică are o limită, şi cînd pragul a fost atins reacţiile devin inevitabile.

Aceste reacţii variază între nihilism şi nostalgie. Nihiliştii interpretează schimbările de la un peisaj la altul ca semnalînd absenţa completă a ordinei. Pentru ei fiecare peisaj este numai osificarea unui anumit gen de iluzie. A te stabili undeva, a locui într-o lume-model este în ochii nihilistului un păcat capital. Dimpotrivă, nostalgicul tînjeşte după timpurile apuse, cînd stabilitatea ontologică reprezenta regula. Nostalgicii de diferite feluri, ducînd dorul după vîrsta inocenţei, a catedralelor, ordinea victoriană, Viena de la sfîrşitul secolului, sînt fascinaţi de aşazisa simplicitate a consimţămîntului cerut de aceste perioade.

Nihilismul pleacă de la ideea că prezenţa simultană a mai multor modele de lumi anulează credi-

bilitatea fiecăruia din aceste modele. Multiplicitatea lor dovedește că toate sînt fictive și alegerea uneia din aceste ficțiuni se face pe baza unor criterii pur utilitare. Orice versiune este bună dacă servește un anumit scop ; peisajele marginale sau neobișnuite au același drept la atenție ca și versiunile centrale ; centralitatea celor din urmă este numai o chestiune de convenienţă sau convenție. La rîndul lor, prin respingerea multiplicității ontologice, nostalgicii în felul lor consideră ontologiile înconjurătoare ca simple erori, cel puțin în comparație cu dogmele răsturnate.

Am folosit mai sus termenul „ficțiune" ca fiind sinonim cu eroare. Cei ce folosesc modelele de lumi fac însă în mod spontan deosebire între ficțiune și eroare, pe de o parte, și ficțiune și adevăr pe de altă parte. Ei știu de asemenea că modelele de lumi pot servi mai multor serii de consumatori. Un model dat poate pierde acordul consumatorilor săi, fără a fi totuși înlăturat : versiuni demise ale lumii pot găsi al doilea rînd de consumatori. Mitologiile, am văzut mai înainte, supraviețuiesc în acest fel. Nelson Goodman a sugerat cîndva că trebuie să înlocuim întrebarea „Ce este arta ?" prin „Cînd este artă ?" De asemenea, am putea fi pur și simplu tentați să întrebăm : „Cînd este ficțiune ?" și să oferim un răspuns pragmatic : ficțiunea este atunci cînd versiunile lumii își găsesc al doilea rînd de consumatori.

Dar un răspuns de acest fel nu ar include toate cazurile. Căci dacă ficțiunea ar reprezenta numai o întrebuințare specială a modelelor produse în altă parte și mai tîrziu abandonate ca învechite, cum

am putea explica observația că majoritatea societăților cunosc activitățile ficționale nonreligioase ca, de exemplu, „povestirile hazlii" ale cherokizilor, fabulele, anecdotele, basmele. Nu este totdeauna ușor să legăm acestea de mituri mai vechi nefolosite și degradate. Dimpotrivă, un număr considerabil de povești și snoave își au originea în observația vieții sociale curente. Ele par să fi fost create independent de orice alte modele abandonate.

În loc de a defini ficțiunea numai în termeni istorici, ca rezultat al unui mit decăzut, ar trebui mai degrabă să o caracterizăm în termenii planificării ontologice. Considerînd că divizarea spațiului ontologic în modele centrale și periferice este o organizare formală foarte generală a credințelor unei comunități, putem defini ficțiunea ca o regiune periferică folosită în scopuri ludice și instructive. Conținutul concret al ontologiei marginale va cîntări astfel mai puțin decît poziția ei în cadrul organizației funcționale ; într-adevăr, spațiul ficțional poate găzdui orice construcție ontologică. Aceasta ar confirma ideea anterioară că ficțiunea este atît o noțiune pragmatică, cît și una semantică, întrucît organizarea spațiului cosmologic se supune rațiunilor de ordin pragmatic, în timp ce structura ca atare este în mod clar semantică. De asemenea, alegerea unor anumite modele care umplu spațiul ficțional are nuanțe pragmatice. Își au aceste modele originea în versiuni special construite ? În cele vechi și înlăturate ? Au fost modelele reale folosite de ficțiune numai pentru o scurtă perioadă de timp ? Dar regularitățile înseși ale spațiului periferic posedă trăsături semantice.

Deși încearcă să includă istoria ca o componentă importantă, sugestiile mele nu sînt istoriciste în sensul strict al cuvîntului. Ele nu implică faptul că evoluția istorică este determinată în vreun fel de cauze materiale ori culturale. În fapt, modelul sugerează un tablou mai puțin determinist, unul care seamănă cu un joc strategic, de exemplu de șah, în care configurația strategică a fiecărei etape a jocului depinde simultan de regulile jocului, de configurația existentă în etapele anterioare și de scopurile strategice precise, urmărite cu mai mult sau mai puțin talent de participanți.

În mod similar, economia imaginarului se supune unor restricții generale diverse, după toate probabilitățile mai flexibile decît cele urmate de jocurile strategice. Acestea includ restricții cognitive și evolutive, ca de pildă *restricția compozițională*, care cere ființelor nonempirice să fie formate în special din elemente empirice sau *restricția ordonatoare* potrivit căreia dezvoltarea imaginației urmează succesiuni ireversibile (dar nu deterministe) : formele complexe presupun forme mai simple ; drama se dezvoltă din ritual, în timp ce contrariul nu este valabil *(pace* Artaud) ; cînd miturile devin ficțiune ele o fac masiv, prin conversiunea de panteoane întregi, în vreme ce poveștile se transformă în mituri una cîte una. Economia modelelor de lumi în vigoare la un moment dat depinde bineînțeles de modelele anterioare. Dar, din nou ca într-un joc strategic, economia imaginarului se bazează de asemenea pe sisteme de scopuri și așteptări care, în cadrul orizontului istoric furnizat de soluțiile deja existente,

schițează noul model. Noțiunile socio-culturale de scop și așteptare sînt departe de a fi transparente — dar este suficient să le menționăm pentru a atrage atenția asupra aspectului teleologic al actelor de cultură și să ne învingem reținerea de a opera cu cauze finale. Dacă culturile în ansamblu sînt prea complexe pentru a avea scopuri holistice definibile, cel puțin economia ficțională poate fi caracterizată ca un sistem funcțional [4].

Trebuie subliniat că o concepție funcțională a ficțiunii nu atrage după sine existența unor scopuri explicite, unice și constante : nici nu sugerează ideea că există mijloace stabile de a realiza aceste scopuri. Ficțiunea urmărește familii de scopuri în mod flexibil, deplasînd accentul de pe un scop pe altul, abandonînd proiecte înainte de a fi realizate, repurtînd succese în zone de interes secundar, tocmai cînd eșuează în încercări mai importante, obținînd fortuit ceea ce nu a putut obține prin efort sistematic. Creația ficțională poartă amprenta instabilității ; aceasta poate fi atribuită multitudinii de scopuri, multitudinii de mijloace structurale de a le atinge, absenței unor dependențe stabile între structură și scopuri, sau tuturor acestor factori luați împreună.

Dintre aspectele teleologice ale activității ficționale aș dori să mă refer la scopurile referențiale ale ficțiunii. Referința în ficțiune se bazează pe două principii fundamentale care, deși sînt posedate în comun de ficțiune și de alte activități, constituie esența privilegiată a ordinii ficționale : *principiul distanței* și *principiul relevanței*. Crearea distanței este probabil scopul cel mai general al activității

imaginare : călătoria reprezintă în esență operația fundamentală a imaginației, fie ca realizată pe calea visului, a transei rituale, a incantației poetice, a creării unor lumi imaginare, sau pur și simplu a confruntării cu neobișnuitul și memorabilul. Zvonul, nemaiauzitul, tensiunile insuportabile ale vieții sociale și personale sînt excluse din intimitatea experienței colective și așezate la distanță, clar vizibile. Virulența lor este exorcizată prin expunerea în văzul lumii, dincolo de cordonul sanitar al distanței exemplare. Saga-urile și poemele epice sunt exemple de creație literară bazată pe personaje și întîmplări reale. Structura proeminentă cu două nivele (modelul semantic al creației ficționale) ilustrează aceeași operație.

Distanța simbolică este menită să vindece rănile provocate cu forță egală de splendoarea și monstruozitatea vizibile în țesătura socială. Dar vindecarea nu poate avea loc dacă nu se dovedește într-un fel oarecare că ficțiunea aparține realității. Distanța simbolică trebuie complementată cu un principiu al relevanței. De aici teoria propozițională a semnificației artistice care, deși criticabilă în versiunile ei mai pedante, surprinde un adevăr important, ineliminabil, anume că artefactele literare nu sînt proiectate în distanța ficțională numai pentru a fi admirate, ci că ele influențează vizibil lumea celui care le privește. Relevanța nu trebuie concepută în conformitate cu un singur model, fie că este vorba de consecința logică, de implicarea conversațională, de hotărîrea juridică, sau de ipoteza ideologică. Fiecare

din aceste modele e numai o formă posibilă a relevanței. Exemplele medievale sînt construite ca generalizări : deoarece *X* care a făcut rău a fost așa de îngrozitor pedepsit, toți X-ii care vor face rău vor avea aceeași soartă. Acest vulnerabil raționament, care este vizibil în basmele cele mai arhaice, a supraviețuit victorios vicisitudinilor evoluției artistice. Nu numai dragostea Fedrei acordată cui nu se cuvine și pedepsirea ei mitologică ne impresionează ; *Litera stacojie, Anna Karenina,* infatuările tragice ale naratorului din *În căutarea timpului pierdut* sau *Tunelul* de Sabato subliniază același lucru. De îndată ce înțelegem generalizarea, o nouă concluzie conferă acestor ficțiuni prospețime și farmec : dacă i se poate întîmpla oricui, mi se poate întîmpla *și mie*.

Dar relevanța ficțiunii nu se limitează la concluzii logice și generalități morale. Deseori textele ficționale interesează publicul în special pentru că oferă informații despre perioade mai puțin familiare, despre diverse religii, culturi, îndeletniciri, moduri de comportare. Nu citim *Moby Dick* numai pentru a fi martori la hibris-ul și sfîrșitul tragic al Căpitanului Ahab, ci și pentru a învăța ceva despre viața trăită pe o balenieră în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Cu multă răbdare autorul încearcă să-și lămurească cititorii asupra vieții balenelor și balenierelor, și unii dintre noi sîntem captivați de pasajele lungi documentare, întocmai cum unii dintre cititorii lui Balzac gustă meticulozitatea descrierilor sale. Foarte des documentarea însăși este determinată de nevoia de spectaculos și vîlvă. Această

nevoie generează fluxul nesfîrșit de texte ficționale despre războaie, măceluri și tragedii excepționale în viața claselor conducătoare sau a proscrișilor.

Schimbarea gustului periclitează soluțiile osificate și favorizează diversitatea de procedee. Criticii culturii contemporane au observat tendința către o reducere drastică a distanței ficționale, care aduce lumile ficționale cît mai aproape de privitor. Cadrele și hotarele convenționale par să dispară, și scopul urmărit este crearea impresiei de participare nemijlocită. Principiul relevanței a fost, de asemenea, contestat : multe texte ficționale moderne împiedică în mod voit publicul să ajungă rapid la concluzii morale sau de alt fel.

Totuși, deoarece distanța nu poate fi abandonată cu totul, golul dintre noi și statuile hiperrealiste din parcurile americane contemporane nu se va umple niciodată. Ambiguitățile lui Henry James sau ale lui Kafka nu semnalizează sfîrșitul relevanței ; cel mult ele pot indica o transformare a *tipului* de relevanță. Așa cum simplitatea tonală a compozițiilor lui Vivaldi este treptat înlocuită de procedee mai sofisticate, culminînd cu sistemele tonal echivoce ale lui Wagner, Richard Strauss și Mahler, practicile deductive simple (Mîndria lui Lear îl duce la distrugere) conduc treptat către relevanța difuză (*Castelul* lui Kafka este o parabolă nedefinită a condiției umane).

Lumile ficționale sînt principalele depozitare ale trăsăturilor structurale folosite în scopuri referențiale. Ele sînt, în majoritatea cazurilor, legate de lumile obișnuite și poartă întreaga povară a ipostaze-

lor ontologice şi epistemice, dar reflectă de asemenea sofisticarea tehnică a autorului şi a mediului său şi diferitele scopuri pe care construcţia îşi propune să le atingă. Cosmologiile, aşa cum am văzut, variază de la cele proeminente, structuri cu mai multe nivele, la cele plate, literale. Lumile cele mai luxuriante se înrudesc în special cu bogăţia mitologiilor timpurii, în timp ce lumile ficţionale moderne se mulţumesc cu ontologia austeră. În societăţile istorice sîntem poate îndreptăţiţi să privim ficţiunea ca pe o instituţie menită să ia locul miturilor şi basmelor. În acest sens, n-a debutat ficţiunea ca o construcţie bazată pe adevăr, deci menită să înregistreze fapte memorabile şi să dea oarecare credibilitate neobişnuitului miturilor ? Dar tendinţa contrară, manifestată în basme, nu a întîrziat să-şi ia revanşa : construcţia bazată pe fantezie se dezvoltă periodic, încercînd parcă sa sfarme aspectul compact al lumilor plate şi să refacă opulenţa caleidoscopică a imaginaţiilor mai puţin încorsetate. Romanele cavalereşti în opoziţie cu poemele epice şi tragediile, literatura fantastică în opoziţie cu realismul, acestea au fost şi mai sint ciocniri ciclice între cele două tipuri de construcţie : fantezie şi adevăr, ciocniri în care şansele de succes temporar depind de contextul religios (deoarece religiozitatea naivă tinde să favorizeze povestirile romaneşti), de mediul social (grupurile libere preferă fantezia şi cele constrînse înclină către adevăr) şi de nivelul de saturaţie al publicului faţă de unul sau altul din cele două tipuri de construcţie. Astfel, *Quijote* a putut să găsească cititori într-o perioadă suprasaturată de fantezie, în

vreme ce *Maestrul și Margareta* a explodat într-un context în care realismul era impus cu severitate.

Variației în bogăția ontologică i se adaugă principii epistemice. Din nou în opoziție cu miturile timpurii, creația ficțională a adus cu sine o tehnică de a edita și raționaliza lanțurile de evenimente, avînd drept rezultat povestiri și piese de teatru optim concentrate. În comparație cu ceea ce știm despre miturile primitive, inclusiv cele grecești, narațiunile obișnuite, anecdotele și basmele fac dovada unei unități compoziționale remarcabile și a unei maxime concentrări a interesului asupra subiectului narat. Dar disciplina narativă și unitatea compozițională nu au dominat niciodată cu totul. Întocmai cum severitatea ontologică a construcției bazată pe adevăr a fost atenuată periodic de intervenția lumilor fanteziei, tot astfel severitatea compozițională a narațiunii bine focalizate este periodic contrazisă de dispersie, de aranjamentul defectuos și de incoerență, toate acestea fiind eminamente vizibile în miturile primitive, dar reapărînd în romanele grecești, cavalerești, în tradițiile menippeene și de carnaval, în multe romane baroce și ale secolului al XVIII-lea și din nou în secolul nostru, în contextul modernist și postmodernist.

În cele din urmă însă, toată această efervescență este destul de bine temperată, dat fiind că fiecare perioadă, indiferent cît de diverse și de sofisticate ar fi aranjamentele ei ficționale, are la dispoziție un mic număr de elemente indispensabile. Aproape oriunde și oricînd găsim un set tematic mai mult sau mai puțin complet, care cuprinde principalele preocupări umane, sociale sau existențiale. Nașterea, dragostea,

moartea, succesul și eșecul, autoritatea sau pierderea ei, revoluția și războiul, producția și distribuirea bunurilor, statutul social și moralitatea, sacrul și profanul, temele comice ale inadecvării și izolării, fanteziile compensatorii și multe altele sînt permanent prezente, de la miturile și basmele timpurii pînă la literatura contemporană. Schimbările de gust și deplasarea interesului par să le afecteze numai marginal. De vreme ce avem nevoie de un spațiu neobișnuit în care să ne desfășurăm energia imaginației, au existat întotdeauna și vor exista lumi ficționale îndepărtate. Dar avem de asemenea nevoie de lumi ficționale apropiate, pentru scopuri mimetice, pentru a strînge informații relevante sau pentru simpla plăcere a recunoașterii. În plus, găsim lumi ficționale incoerente pretutindeni, lumi destinate să stîrnească vertigiul și plăcerea transgresiunii. Distanța, relevanța și vertigiul, combinate în proporții diferite, dau fiecărei perioade istorice o savoare specifică. Aranjamentele culturale pot să încerce să stabilizeze aceste componente ficționale recurente ; neputința lor perenă de a stăvili multiplicitatea caleidoscopică permite istoriei ficțiunii să se desfășoare. Și totuși, inevitabila deplasare continuă scoate periodic la lumină elementele familiare și caleidoscopul istoric nu este decît jocul uimitor al culorilor iradiate de aceleași cîteva cioburi strălucitoare.

NOTE

1. DINCOLO DE STRUCTURALISM

1. WOODS (1974), examinează în detaliu felul în care ficțiunea pune la îndoială validitatea modelelor logice. Routley (1979) crede că „fenomenele literare" demonstrează convingător insuficiența unei mari părți a semanticii formale existente (p. 3).

2. SEARLE (1975 b) schițează o teorie a actelor de vorbire a discursului ficțional, pe care o voi discuta în Capitolul 2. Epistemologia moderată a lui Goodman conferă ficțiunii artistice un statut mai demn (1978, 1984). Pentru o discuție detaliată a teoriei referinței la Goodman, vezi Elgin (1983).

3. Cele mai bune prezentări ale doctrinei structuraliste sînt date de Scholes (1974), Culler (1975), Chatman (1978) și Rimmon-Kenan (1983). Lucrările lui Rimmon-Kenan și Prince merg dincolo de teoria literară structuralistă și includ idei și material mai recente. Culler (1982) oferă o dezbatere aprofundată a relațiilor dintre structuralism și poststructuralism. V. de asemenea P. Lewis (1982) și schimbul de idei între Hillis Müller (1980) și Rimmon-Kenan

(1980). Godzich (1983) analizează receptarea americană a gîndirii lui Derrida, iar Martin (1983) discută fundalul istoric al poststructuralismului în America.

4. Lévi-Strauss (1963), pp. 208—209. Trebuie remarcat în treacăt că atît în logică cît și în filosofia limbajului caracterul arbitrar al semnelor lingvistice a fost întotdeauna un loc comun. Însuși Saussure era conștient de aceasta cînd scria : „Principiul caracterului arbitrar n-a fost niciodată contestat de nimeni" (1916, p. 68).

5. Cea mai puternică declarație filosofică contra fonologismului în antropologie este cu siguranță capitolul lui Derrida "The Violence of the Letter : From Lévi-Strauss to Rousseau" (1976 b, p. 101—140). În Pavel (1979) am criticat folosirea modelelor fonologice în analiza mitului, fundamentîndu-mi argumentele pe constrîngerea fonologiei clasice. Într-o carte recentă, Brooks (1984) critică naratologia structuralistă pentru incapacitatea ei de a reprezenta dinamismul și temporalitatea narațiunilor. Vezi de asemenea Graff (1979) și Margolis (1983), care atacă viguros practicile structuraliste și poststructuraliste. Hartman (1980) și De Man (1983) oferă meditații asupra stării prezente a studiilor literare ; fără a respinge contribuțiile structuraliste la teoria literară ei pledează în favoarea unei hermeneutici literare reînnoite.

6. Ricoeur (1984), cap. 2, critică teoria semiotică a narativității. O prezentare detaliată a controversei narativist/nonnarativist în teoria contemporană a istoriei poate fi găsită în Ricoeur (1982), partea a 2-a, secțiunile 1 și 2.

7. Barthes (1966), Todorov (1968, 1971), Genette (1983) și Bremond (1973) sînt desigur clasicii perioadei. Genette (1983) răspunde criticilor săi din cei zece ani anteriori, demostrînd convingător viabilitatea celor mai bune rezultate ale poeticii structuraliste.

8. De fapt, prima lucrare a lui Propp (1928) a servit drept pas preliminar pentru un studiu istoric al basmului (Propp, 1946). Pentru o evaluare severă a lui Propp (1928) vezi Bremond și Verrier (1981).

9. Criticilor lui Lévi-Strauss (1960), Propp (1966) le opune un răspuns remarcabil, dar puțin cunoscut.

10. Pentru o prezentare recentă a „pătratului semiotic" vezi Greimas și Courtés (1982), pp. 308—311. Aplicările lui la analizele narative sînt criticate de Bremond (1982).

11. Kirk (1970) ridică o problemă asemănătoare : „Totuși, după părerea mea, sensul mitului nu rezidă în vreo algebră a relațiilor structurale, ci în mod foarte explicit în *conținutul* său" (p. 71).

12. Dintre discuțiile recente care critică principiul închiderii textuale, v. critica radicală a autonomiei textului în Fish (1982), dar și pozițiile mai moderate adoptate de Riffaterre (1978) și Genette (1982).

13. Cu privire la deosebirea dintre proprietățile estetice și cele structurale v. Gibbey (1959), Walton (1970), Margolis (1977) și Pavel (1982, 1985).

14. În special în Chomsky (1957, 1965). Interesant de remarcat, structuraliștii nu au produs nici un răspuns serios la criticile lui Chomsky.

15. Cu privire la competența literară, vezi Culler (1975), pp. 113—130. Prince (1973, 1982) și Pavel (1976, 1950 b) propun gramatici generativ-transformaționale ale conflictului. Contribuții remarcabile la teoria structurilor narative și a conținutului au fost aduse de cercetătorii în inteligența artificială. V. Schank și Abelson (1977), De Beaugrande (1980), Lebowitz (1984).

16. În special Woods și Pavel (1970), Rieser (1982), nr. 17 și 19—20 din *Versus* și Osuri (1980).

17. Prelegerea lui Kripke la Universitatea din Western Ontario (1972 b) a constituit stimulentul pentru propriile mele cercetări asupra ficționalității. Argumentele mele au fost mult influențate de Dolevel (1976, 1979, 1980, 1983), Eco (1979) și Ryan (1981 și sub tipar). Deopotrivă esențiale pentru argumentarea mea sînt ontologia artei a lui Danto (1981) și Margolis (1977, 1980), funcționalismul lui Putnam (1960, 1970, 1975) și teoria ficțiunii ca joc de simulare a lui Walton (1970, 1984). Temele dezvoltate în aceste lucrări și cărți sînt așa de intim intrețesute în textul meu, încît n-am putut să mă refer la ele de fiecare dată. Ideile lui Hrushowski despre ficționalitate sînt strîns legate de ale mele și deseori mi-au influențat poziția. Rimmon-Kenan (1983) subliniază legătura dintre poetica narativă contemporană și activitatea lui Hrushovski și a școlii de poetică din Israel. Trebuie să-mi exprim de asemenea recunoștința pentru gîndirea luminoasă a lui Șora (1947, 1978); ideile sale din cel de al doilea volum sînt prezentate pe scurt în Pavel (1980).

2. FIINȚE FICȚIONALE

1. Russell (1905 b) își prezintă argumentul ca o critică adusă lui Frege (1892). Înainte de 1905 ontologia lui Russell admitea indivizi nonexistenți, v. Cocchiarella (1982).

2. O teorie a literaturii în termeni de „pseudo-afirmații", bazată pe întrebuințarea emotivă a cuvintelor a fost dezvoltată în Ogden și Richards (1923) și Richards (1953). Critica ei cea mai cunoscută poate fi găsită în Wimsatt și Beardsley (1949). Vezi discuția din Beardsley (1981), pp. 119—1922.

3. Exprimată de Strawson (1956, 1964). Russell (1957) a răspuns pe scurt argumentației lui Strawson din punctul de vedere al filosofiei matematicii.

4. Ryle (1933), articol publicat împreună cu lucrarea lui Moore (1933). Dintre autorii mai recenți care se ridică împotriva segregaționismului clasic menționăm pe Eaton (1972) și Blocker (1974). O discuție importantă a segregaționismului este Rorty (1979).

5. Fondată de Austin (1960) și dezvoltată de Searle (1969, 1975 a, 1979), teoria actelor de vorbire a influențat teoria genurilor literare (Todorov, 1977), a discursului literar (Pratt, 1977) și diferite analize dramatice și poetice. O prezentare inițială și o bibliografie se găsesc în Fanto (1978). Fish (1976) și Margolis (1979) critică vehement unele dintre aceste aplicații. Teorii ale ficțiunii bazate pe teoria actelor de vorbire au fost enunțate de Gale (1972), Searle (1975 b) și Gabriel (1979). Martinez-Bonati (1981) oferă o teorie pătrunzătoare a discursului ficțional, bazată pe un punct de vedere fenomenologic; v. discuția excelentă din Ryan (1984). Walton îi reproșează lui Searle folosirea intenției autorului în definiția pe care o dă ficțiunii. Walton susține că putem considera drept ficțiune texte care nu au fost concepute ca atare de autorii lor.

6. Price (1934—35), Malcolm (1951), Woozley (1952—53) și White (1957) au propus analize conceptuale ale cunoașterii și credinței, neinfluențate încă de aplicațiile semanticii modale formale la epistemologie.

7. În diferite ocazii Putnam insistă asupra similarității dintre opoziția deconstrucționistă față de logocentrism și opiniile lui Quine asupra indeterminării referinței; vezi, e. g. Putnam (1983, 1984). E amuzant de notat că afirmațiile majore ale lui Derrida împotriva logocentrismului în

filosofia contemporană (1967 a, 1977 a, 1977 b) nu se adresează opiniilor mai severe ale lui Frege, ale lui Wittgenstein sau cartezianiesmului naturalizat al lui Chomsky, ci polemizează cu variantele mult mai deschise și mai tolerante de logocentrism, de la logica fenomenologică a lui Husserl la analizele bazate pe teoria actelor de vorbire ale lui Austin și Searle.

8. Un nou interes față de problema vocii este semnalat de studiile lui Ong (1982) și Zumthor (1983), care includ ample bibliografii despre literatura orală. Vocile narative au fost obiectul unei lungi și bogate tradiții de cercetări de la Booth (1961) la Genette (1972), Cohn (1978), Banfield (1982) și mulți alții.

9. În această istorioară putem recunoaște o versiune modernizată a emoționantei tragedii de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest* (1647).

10. Această poveste formează obiectul primelor capitole din *Adolphe* de Benjamin Constant.

11. Articolul lui Meinong (1904), criticat de Russell (1905 a) și alte aspecte ale teoriei lui Meinong sînt discutate de Findlay (1963). Cu privire la obiectele nonempirice vezi Chisholm (1973) și Lambert (1974, 1976). Routley (1980), Parsons (1980) și Lambert (1983) au formulat logica meinongiană în detaliu. Implicațiile tratamentelor meinongiene pentru logica ficțiunii sînt discutate critic de Van Inwagen (1977), Lewis (1978) și Woods (1982).

12. Howell (1979). O discuție clarificatoare a modelelor contemporane în teoria ficțiunii se găsește în Ihwe și Rieser (1979), articol publicat în același număr al revistei *Poetics* ca și articolul lui Howell.

13. Textele relevante sînt cele ale lui Putnam (1970, 1973, 1975), Kaplan (1968), Kripke (1972 a), Donnellan (1966, 1974)

și Linsky (1977). Schwartz (1977) reunește mai multe articole importante asupra subiectului, cu o introducere și o bună bibliografie.

14. Într-un context diferit, fragmentul 688 din *Pensées* de Pascal pune într-un contrast dramatic identitatea și calitățile: „dar persoana care iubește pe cineva de dragul frumuseții sale îl iubește pe acela? Nu, deoarece vărsatul care îi va distruge frumusețea, fără să-l distrugă pe el, va pune capăt iubirii lui. Și dacă cineva mă iubește pentru mintea și memoria mea, mă iubește pe mine? pe *mine* însumi? Nu, deoarece aș putea să pierd aceste calități, fără să mă pierd pe mine însumi". Teoria abrevierii numelor proprii aparține lui Searle (1958); teoria mănunchiului, pe care o voi discuta imediat, pornește de la Wittgenstein (1953).

15. Adaptarea lui Tate a piesei *Regele Lear* poate fi citită în Summers (1966).

16. Kripke (1979) definește referentul „vorbitorului" ca pe „acel obiect despre care vorbitorul dorește să vorbească la un moment dat, și crede că îndeplinește condițiile de a fi un referent semantic al designatorului" (p. 15).

3. LUMI PROEMINENTE

1. Într-un context filosofic diferit, tratamente ficționaliste sînt aplicate din cînd în cînd problemelor epistemologice și culturale. Două exemple tipice sînt oferite de teoria ficțiunilor a lui Bentham, republicată de Ogden (1932) și filosofia lui Vaihinger (1911).

2. Kripke (1954); un tratament alternativ poate fi găsit în Hintikka (1963). Loux (1969) adună mai multe lucrări importante în matefizica modalității.

3. D. Lewis (1970) și (1973), pp. 84—91 ; vezi de asemenea Loux (1979), introducere, pp. 46—48.

4. Plantinga (1976), Stalnaker (1976) ; de asemenea Rescher (1973).

5. Winner (1982) se folosește de această metaforă ; Prince (1983) pledează de asemenea în favoarea ei. Wolterstorff (1980) construiește o cuprinzătoare teorie a artei în termenii lumilor ficționale. Filosofii fenomenologi ca Ingarden (1965) folosesc o terminologie a componentelor lumii : spațiu, timp și obiecte. Clasificarea cea mai completă și sugestivă a lumilor ficționale aparține lui Martinez-Bonati (1983), care propune patru deosebiri principale : omogen *versus* eterogen, pur *versus* contaminat, realist *versus* fantastic și stabil *versus* instabil. V. de asemenea în Doležel (1984 b), clasificarea lumilor ficționale la Kafka.

6. V. de pildă Fodor (1974). Putnam (1975 b) discută principiul relevanței „locale" a explicației, conducînd la ideea autonomiei fiecărui nivel ontologic.

7. Nagel (1974) argumentează convingător că limbajul fizicalist nu poate descrie aspectele fenomenale ale universului așa cum este perceput din punctul de vedere al unei specii „date". V. de asemenea poziția similară a lui Danto (1984).

8. De remarcat că această situație nu este reductibilă la logica dialectică. Deși logica dialectică permite ca predicate contradictorii să fie afirmate despre aceeași entitate, teologia negativă își îndreaptă atenția spre cazuri în care predicate contradictorii trebuie să fie folosite pentru a sugera imposibilitatea discursului adecvat.

9. Articolele lui Walton publicate în 1978 prezintă o versiune timpurie a teoriei ; articolul din 1980, scris pentru specialiști literari, lasă de-o parte cîteva aspecte mai teh-

nice. În 1984 el oferă o versiune prescurtată a teoriei. Evans (1982), pp. 343—372, dezvoltă o teorie a afirmațiilor existențiale și nonexistențiale bazate pe teoria lui Walton.

10. Eliade (1959), pp. 20—21. Autorii citați aici se concentrează pe descrieri fenomenologice ale experienței religioase la nivel individual (Otto, 1923) sau social (Weber, 1922, Caillois, 1959, Berger, 1967).

11. Din bogata literatură asupra subiectului voi menționa tratatul lui Cajetan despre analogia numelor (Vio, 1953).

12. Într-o serie de lucrări recente, Doležel (1983, 1984) sugerează lecturi pătrunzătoare ale textelor lui Kafka și Hašek în termenii semanticii lumilor ficționale. V. și lucrarea clasică a lui Eco (1979) dedicată unui text de A. Allais.

13. V. de pildă, cap. 72 al părții a doua, în care Quijote și Sancho întîlnesc pe Don Alvar Tarfé, un personaj din cartea lui Avellaneda. Don Alvar garantează diferența dintre Quijote (al lui Avellaneda) și personajul „adevărat" (al lui Cervantes).

4. LIMITĂ, DISTANȚĂ, MĂRIME, INCOMPLETITUDINE

1. Estetica modernă susține că, departe de a zugrăvi pur și simplu lumile lor, textele ficționale le creează, ori le întemeiază. Faptul că am folosit termeni ca „zugrăvește" sau „se referă la" nu implică opoziția mea față de această poziție: un text *zugrăvește* sau *se referă* la lumea sa în sensul că ne furnizează detaliile necesare asupra ei. Se poate spune, de exemplu, că pictura lui Böcklin zugrăvește Insula Morților, fără a nega că ea o creează sau o întemeiază. Dar nu doresc nici să apăr o poziție „creatoare" ne-

condiționată : în multe cazuri textele pornesc de la lumi deja existente, fie ele reale, mitologice sau ficționale și adaugă numai cîteva detalii noi. „Creația are un sens gradual și nu discriminatoriu : textele își creează lumile lor mai mult sau mai puțin.

2. Vezi Ancel (1938), ale cărui idei derivă din școala franceză de „geografie umană".

3. Ehrlich (1955) traduce noțiunea ca „deautomatizare" ; vezi discuția din cartea lui Steiner asupra formalismului rus (1984) ca și comentariile lui Todorov asupra noțiunii (1984).

4. Vezi Lord (1960), Parry (1971) și Bäuml (1984). Un punct de vedere diferit care insistă asupra principiilor poetologice și efectelor estetice în poezia arhaică este susținut de Sternberg (1978, 1983).

5. Pentru un studiu erudit asupra elocvenței în literatura barocă vezi Fumaroli (1980), care înțelege retorica mai puțin ca un ansamblu de modele formale decît ca un sistem flexibil pentru organizarea conținutului moral și literar.

6. Suleiman (1983) demonstrează cum semantica autoritară a romanelor cu teză are consecințe importante asupra structurii lor. Studiul ei sugerează moduri de a corela studiul semantic și stilistic al textelor literare.

7. Walton (1980), p. 6 ; această lucrare reprezintă o sinteză a două contribuții anterioare din 1978. Motivele pentru care sîntem mișcați de destinul ființelor ficționale au fost discutate în profunzime de esteticieni ; vezi Radford și Watson (1975), Paskins (1977), Skulsky (1980), Guthrie (1981). Shaper (1978) și Rosebury (1979) abordează tema înrudită a suspendării neîncrederii.

8. Cohn (1982) citează declarația revelatoare a lui Thomas Mann despre caracterul indirect al scrisului, care permite autorului să interpoleze între el și cititor o a doua voce pe care o auzim: „cînd... un domn se anunță și perorează, un domn care nu este în nici un fel identic cu autorul povestirii, ci este un observator vag și imaginar".

9. Pe lîngă Frank (1963) vezi numărul din *Critical Inquiry* 4 (Winter, 1977) dedicat subiectului, ca și Mitchell (1980).

10. Wolterstorff (1976), p. 125 ; o dezvoltare ulterioară a teoriei se găsește în Wolterstorff (1980). Pentru o abordare penetrantă a ultimului subiect, vezi Walton (1983 b).

11. Castañeda (1979), Howell (1979) și Routley (1979), printre alții.

5. CONVENȚII

1. Astfel, Schmidt (1980, 1984) combină o teorie literară empiristă și științifică cu un convenționalism radical.

2. Saussure a fost întotdeauna o figură evazivă. Discipolii elveției și francezi timpurii (Bally, Meillet) au dezvoltat aspectele sociologice și stilistice ale învățăturii sale. Fonologiștii din școala de la Praga și distribuționaliștii americani au apreciat noțiunea sa de sistem lingvistic. Hjelmslev, și mai tîrziu Barthes au văzut în Saussure părintele semiologiei. Derrida, Lacan și poststructuraliștii americani îi atribuie o metafizică a diferenței anti-aristoteliană. Pentru o prezentare echilibrată a ideilor lui Saussure vezi Culler (1976). Angenot (1984) oferă o critică pertinentă modului în care diferite teorii s-au folosit de numele și de ideile lui Saussure spre sfîrșitul deceniului al șaselea și începutul celui de-al șaptelea. Semiotica lui Eco

(1976, 1984) dovedește posibilitatea de a construi o sinteză între teoria saussureiană și tradiția filosofiei limbajului, analitică sau nu.

3. Deși contribuția lingvistică cea mai importantă a lui Hjelmslev (1949) a fost tradusă în engleză, impactul ei direct asupra lingvisticii și semanticii americane rămîne foarte limitat. De la bun început, critica virulentă făcută de Chomsky modelelor structuraliste (1956, 1957) a făcut să pară învechite cele cîteva încercări de a studia gîndirea lui Hjelmslev. Numai datorită semioticii și structuralismului francez numele lui a început să fie din nou menționat spre sfîrșitul deceniului al șaselea. Un studiu critic asupra contribuțiilor și influenței sale rămîne încă un deziderat major.

4. Barthes (1968 b), Hamon (1973), Brooke-Rose (1980); Pavel (1985) a) critică teoria convențională a realismului. Importantul articol al lui Brinker (1983) se opune ferm convenționalismului radical. V. în același sens atacul lui Hirsch împotriva convenționalismului.

5. În special în Chomsky (1975, 1980), Piatelli-Palmarini (1980) oferă cea mai bună colecție de articole referitoare la teoriile constructiviste și nativiste (sanineiste) în psiholingvistică. La paginile 287—309 aricolul lui Putnam (1980) propune o critică distrugătoare a argumentelor nativist-radicale.

6. O istorie a noțiunii între 1500 și 1750 este furnizată de Manley (1970). V. și Reeves (1982).

7. Herrnstein Smith (1978), pp. 24—40. Un studiu important al convențiilor lecturii, conținînd o introducere teoretică și prețioase indicații bibliografice este Mailloux (1982).

8. Pentru a simplifica exemplul folosesc un sistem de accent pe două nivele, deși e posibil să reprezentăm mai

multe tipuri de accent. Deosebirea dintre metru și ritm folosită aici derivă din teoria lui Jakobson (1960), care definește plăcerea ritmică ca o așteptare metrică frustrată. În lumina unei analize lewisiene, aș adăuga „o așteptare frustrată *așteptată*", întrucît schema metrică furnizează un cadru în interiorul căruia se definește echilibrul de coordonare.

9. O discuție subtilă a genurilor ca strategii de lectură poate fi găsită în Rabinowitz (1985). Convențiile interpretative în sensul lui Fish (1982) fac obiectul studiului lui Mailloux (1982); el face deosebirea între convenții tradiționale, regulative și constitutive. O lucrare mai veche a lui Rabinowitz (1970) descrie diferitele tipuri de public cerute de textele de ficțiune; sugestiva lui clasificare poate fi considerată ca o tipologie a jocurilor de coordonare dintre scriitor și public.

10. Este necesar să includem studiile tematice aici? Lucrarea lui Nussbaum asupra tematizării ficționale a sufletului la Platon și la Proust sugerează ideea că ipotezele ficționale pot fi mai mult decît simple jocuri pre-convenționale (1983).

6. ECONOMIA IMAGINARULUI

1. Pentru o prezentare bazată pe lucrarea lui Schutz despre realitățile multiple (1962), vezi analiza lui Berger (1970) a cărții lui Musil, *Omul fără calități*. Noțiunea de chronotop a lui Bahtin (1981) se apropie surprinzător de mult de opiniile lui Schutz.

2. Berger, Berger și Keller (1973) propun o descriere fenomenologică a dificultăților omului modern în stabilirea mediului său ontologic.

3. Există mai multe opțiuni disponibile. Moraliștii toleranți ar putea să susțină că există o pluralitate de modele de lumi în egală măsură acceptabile, dar și altele care sînt total inacceptabile ; relativiștii sofisticați ar putea pretinde că nu există lumi bune sau rele în absolut, ci grade de acceptabilitate sau plauzibilitate ; gînditorii utopici ar putea spera că există numai o singură lume, cea mai bună și cea mai acceptabilă, care se deosebește de toate cele acceptate în trecut. (Datorez această remarcă lui Kendall Walton.)

4. Propunerile mele beneficiază de teoriile funcționaliste recente din filosofia psihologiei, în special de articolele lui Putnam, *Minds and Machines* (1960) și *The Nature of Mental States* (1967). O antologie a funcționalismului, însoțită de o prezentare critică, poate fi găsită în Block (1981). Margolis (1984) discută funcționalismul în contextul filosofiei contemporane a psihologiei. Hofstadter și Dennet (1981) oferă o antologie instructivă și amuzantă, cu bibliografie adnotată.

5. Pentru o discuție asupra teoriei propoziției vezi Hospers (1946) cap. 5 și Beardsley (1981), cap. 8.

REFERINȚE CRITICE

AARNE, ANTTI, și STITH THOMPSON **1961**
The Types of Folktales : A Classification and Bibliography, Helsinki : Academia Scientiarum Fennica.

ANCEL, JACQUES **1938**
Géographie des frontières, Paris, Gallimard.

ANGENOT, MARC **1984**
Structuralism as Syncretism : Institutional Distorsions of Saussure, în John Fakete, ed., *The Structural Allegory : Reconstructive Encounters with the New French Thought*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

ARISTOTEL
Poetica, Editura Academiei R.S.R., București, 1965. Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi.

AUSTIN, J. L. **1960**
How To Do Things with Words, Cambridge : Harvard University Press.

BAKHTIN, MIHAIL **1981**
The Dialogic Imagination, ed. M. Holquist, trans. C. Emerson and M. Holquist. Austin : University of Texas Press.

BANFIELD, ANN **1982**
Unspeakable Sentences : Narration and Representation in the Language of Fiction, London : Routledge.

BARTHES, ROLAND
Despre Racine, Editura pentru literatură universală, București, 1969. În românește de Virgil Tănase. Prefață de Toma Pavel.

1966
Introduction to the Structural Analysis of Narratives, în *Image, Music*, Text, trans. S. Heath, New York : Hill and Wang, 1977.

1968 a
The Effect of Reality, în *French Literary Criticism Today*, ed. T. Todorov, Cambridge, Eng. : Cambridge University Press, 1982.

1968 b
The Death of the Author, în *Image, Music, Text*, trans. S. Heath, New York : Hill and Wang, 1977.

BAUML, FRANZ H. **1984**
Medieval Texts and the Two Theories of Oral-Formulaic Composition : A Proposal for a Third Theory, în *New Literary History*, 16 : 31—49.

BÉGUIN, ALBERT **1947**
Balzac visionnaire, Geneva : Skira.

BEARDSLEY, MONROE **1981**
Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism, 2nd ed., Indianapolis : Hackett.

BERGER, PETER **1967**
The Sacred Canopy : Elements of a Sociological Theory of Religion, Garden City : Doubleday.

1970
The Problem of Multiple Realities : Alfred Schutz and Robert Musil, în *Phenomenology and Social Reality*, ed. M. Natanson. Evanston : Northwestern University Pres.

B. BERGER, and H. KELLNER **1973**
The Homeless Mind : Modernization and Consciousness, New York : Random House.

BLOCK, NED, ed. **1981**
Readings in the Philosophy of Psychology, vol. 1, Cambridge : Harvard University Press.

BLOCKER, GENE **1974**
The Truth about Fictional Entities, în *Philosophical Quarterly*, 24 : 27—36.
BOOTH, WAYNE
Retorica romanului, Editura Univers, Bucureşti, 1976. În româneşte de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu.
BREMOND, CLAUDE **1973**
Logique du récit, Paris : Seuil,
1982
Semiotique d'un conte mauricien, în *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 2 : 405—423.
J. VERRIER **1981**
Afanasiev and Propp, trans. T. Pavel and M. Randall, în *Style, 18* (1984) : 177—195.
BRINKER, MENAHEM **1983**
Verisimilitude, Conventions, and Belief, în *New Literary History*, 14 : 253—267.
BROOKE-ROSE CHRISTINE **1980**
The Evil Ring : Realism and the Marvelous, în *Poetics Today*, 1.4 : 67—90.
BROOKS, PETER **1984**
Reading for the Plot, New York : Knopf.
CAILLOIS, ROGER **1950**
Man and the Sacred, trans. Meyer Barash, Glencoe : Free Press, 1959.
CASTAÑEDA, HECTOR-NERI **1979**
Fiction and Reality : Their Fundamental Connections, în *Poetics*, 8 : 31—62.
CHATMAN, SEYMOUR **1978**
Story and Discourse, Ithaca : Cornell University Press.
CHISHOLM, R. M. **1973**
Homeless Objects, în *Revue internationale de philosophie*, 104/5 : 207—223.
CHOMSKY, NOAM **1956**
Three Models of the Description of Language, în I.R.E. *Transactions of Informations Theory*, vol. IT-2.
Aspecte ale teoriei sintaxei. Tipografia Bibliotecii centrale de stat, Bucureşti, 1969. În româneşte de Paul Schweiger şi James E. Augerot.

1965

Current Issues in Linguistic Theory, The Hague : Mouton.

1975

Reflections on Language. New York : Pantheon.

1980

The Linguistic Approach, în *Language and Learning,* ed. M. Piatelli-Palmarini. Cambridge : Harvard University Press.

COCCHIARELLA, NINO **1982**

Meinong Reconstructed versus Early Russell Reconstructed, în *Journal of Philosophical Logic,* 11 : 183—214.

COHN, DORRIT **1978**

Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton : Princeton University Press.

1982

The Second Author of „Der Tod in Venedig", în *Probleme der Moderne : Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel,* ed. B. Bennett, A. Kaes, and W.J. Lillyman. Tübingen : Niemeyer.

CRESWELL, M. J. **1972**

The World Is Everything That Is the Case, în *The Possible and the Actual,* ed. M. J. Loux, Ithaca : Cornell University Press, 1979.

CULLER, JONATHAN **1975**

Structuralist Poetics, Ithaca : Cornell University Press.

1976

Ferdinand de Saussure, London : Fontana.

1982

On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism, Ithaca : Cornell University Press.

CURTIUS, E. R.
Literatura europeană și Evul Mediu latin, Editura Univers, București, 1970. În românește de Adolf Armbruster. Cu o introducere de Alexandru Duțu.

CSURI, K. ed. **1980**
Literary Semantics and Possible Worlds, în *Studia Poetica*, 2.

DANTO, ARTHUR C. **1964**
The Artworld, în *Philosophy Looks at the Arts*, ed J. Margolis, Philadelphia : Temple University Press, 1978.

1981
The Transfiguration of the Commonplace : A Philosophy of Art, Cambridge : Harvard University Press.

1984
Mind, Feeling, Form as Substance, în *Journal of Philosophy*, 81 : 64—66.

De BEAUGRANDE, ROBERT **1980**
Text. Discourse, and Process. Norwood, N. J. : Ablex.

De MAN, PAUL **1969**
The Rhetoric of Temporality, în *Blindness and Insight*, 2nd ed. Minneapolis : Minnesota University Press, 1983.

1983
The Resistance to Theory, în *Yale French Studies* 63 : 3—20.

DERRIDA, JACQUES **1976 a**
Speech and Phenomena, trans. D. Allison. Evanston : Northwestern University Press, 1973.

1976 b
On Grammatology, trans. G. S. Spivak, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1976.

1977 a
Signature, Event, Context, în *Glyph*, 1 : 172—197.

1977 b
Limited Inc abc... în *Glyph*. 2 : 162—254.

DOLEŽEL, LUBOMIR **1976 a**
Narrative Modalities, în *Journal of Literary Semantics*, 5. 1 : 5—14.

1976 b

Narrative Semantics, in *PTL* 1 : 129—51.

1976 c

Narrative Worlds, in *Sound, Sign and Meaning*, ed. L. Matejka. Ann Arbor : Michigan Slavic Publications.

1979

Extensional and Intensional Narrative Worlds, in *Poetics*, 8 : 193—212.

1980

Truth and Authenticity in Narrative, in *Poetics Today*, 1. 3 : 7—25.

1983

Intensional Function, Invisible Worlds, and Franz Kafka, in *Style*, 17 : 120—141.

1984 a

The Roads of History and the Detours of the Good Soldier, in *Language and Literary Theory. In Honor of Ladislav Matejka*, ed. B. Stolz, I. R. Titunik and L. Doležel, Ann Arbor : Papers in Slavic Philosophy, V.

1984 b

Kafka's Fictional Worlds, in *Canadian Review of Comparative Literature*, 11 : 61—83.

DONNELLAN, KEITH **1966**

Reference and Definite Description, in *Philosophical Review*, 75 : 281—304.

1974

Speaking of Nothing, in *Philosophical Review*, 83 : 3—32.

DORFMAN, EUGENE **1969**

Narreme in the Medieval Romance Epic : An Introduction to Narrative Structures, Toronto : University of Toronto Press.

DOUGLAS, MARY **1973**

Natural Symbols, London : Barrie and Jenkins.

EATON, MARCIA **1972**

The Truth Value of Literary Statements, in *British Journal of Aesthetics*, 12 : 163—174.

ECO, UMBERTO
Tratat de semiotică generală, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1982. Traducere de Anca Giurescu şi Cezar Radu. Postfaţă şi note de Cezar Radu.

1979
Lector in Fabula : Pragmatic Strategy in a Metanarrative Text, în *The Role of the Reader : Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington : Indiana University Press.

1984
Semiotics and the Philosophy of Language, Bloomington : Indiana University Press.

EHRLICH, VICTOR **1955**
Russian Formalism, The Hague : Mouton.

ELGIN, CATHERINE **1983**
With Reference to Reference, Indianapolis : Hackett.

ELIADE, MIRCEA **1955**
Littérature orale, în *Histoire des littératures, I. Encyclopédie de la Pléiade*, Paris : Gallimard.

1957
The Sacred and the Profane, New York : Harper, 1959.

ELIOT, T.S.
Eseuri. Editură Univers, 1974. În româneşte de Petru Creţia. Cu o prefaţă de Ştefan Stoenescu.

EVANS, GARETH, **1973**
The Causal Theory of Names, în *Aristotelian Society, Supplementary Volume*, 47 : 187—208.

1982
The Varieties of Reference, ed. John McDowell. New York : Oxford University Press.

FANTO, JAMES A. **1978**
Speech Act Theory and Its Applications to the Study of Literature, în *The Sign : Semiotics around the World*, ed. R.W. Bailey, L. Matejka, and P. Steiner. Ann Arbor : Michigan Slavic Publications.

FINDLAY, J.N . **1963**
Meinong's Theory of Objects and Values, Oxford : Clarendon Press.
FISH, STANLEY **1976**
How To Do Things with Austin and Searle, în *Modern Language Notes*, 91 : 983—1025.
1982
Is There a Text in This Class ? Cambridge : Harvard University Press.
FODOR, JERRY A. **1974**
Special Sciences, of the Disunity of Science as a Working Hypothesis, în *Synthese*, 28 : 97—115.
FRANK, JOSEPH **1963**
The Widening Gyre, New Brunswic : Rutgers University Press.
FREGE, GOTTLOB **1928**
On Sense and Reference, în *Philosophical Writings of Gottlob Frege*, ed. P. Geach and M. Black, Oxford : Blackwell, 1960.
FRYE, NORTHROP
Anatomia criticii, Editura Univers, Bucureşti, 1972. În româneşte de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu. Prefaţă de Vera Călin.
FUMAROLI, MARC **1980**
L'Age de l'éloquence : Rhétorique et „res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique, Geneva : Droz.
GABRIEL, GOTTFRIED **1979**
Fiction — A. Semantic Approach, în *Poetics*, 8 : 245—255.
GALE, RICHARD M. **1971**
The Fictive Use of Language, în *Philosophy*, 66 : 324—340.
GENETTE, GÉRARD **1972**
Narrative Discourse : An Essay in Method, trans. J.E. Lewin, Ithaca : Cornell University Press, 1980.
1982
Palimpsestes, Paris : Seuil.
1983
Nouveau discours du récit, Paris : Seuil.

GODZICH, WLAD **1983**
The Domestication of Derrida, în *The Yale Critics: Deconstruction in America*, ed. J. Arac, W. Godzich, and W. Martin, Minneapolis : University of Minnesota Press.

GOODMAN, NELSON **1968**
Languages of Art. Indianapolis : Babby-Merrill.

1978
Ways of Worldmaking, Indianopolis : Hackett.

1984
Of Mind and Other Matters, Cambridge : Harvard University Press.

GRAFF, GERALD, **1979**
Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society, Chicago : University of Chicago Press.

GREIMAS, A. J.
Despre sens. Eseuri semiotice, Editura Univers, București, 1975. Text tradus și prefațat de Maria Carpov.

and J. COURTÈS **1982**
Semiotics and Language: An Analytical Dictionary, trans. L. Crist, D. Patte, et al., Bloomington : Indiana University Press.

GRICE, H. PAUL **1975**
Logic and Conversation, în *Speech Acts (Syntax and Semantics*, 3), ed. P. Cole and J. L. Morgan, New York : Academic Press.

GUTHRIE, JERRY **1981**
Self-Description and Emotional Response to Fiction, în *British Journal of Aesthetics*, 21 : 45—67.

HAMON, PHILIPPE **1973**
Un discours contraint, în *Littérature et réalité*, ed. R. Barthes et al., Paris : Seuil, 1982.

HARTMAN, GEOFFREY **1980**
Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today. New Haven : Yale University Press.

HERRNSTEIN SMITH, BARBARA **1978**
On the Margins of Discourse, Chicago : University of Chicago Press.

HINTIKKA, JAAKO **1963**

The Modes of Modality, în *Acta Philosphica Fennica*, 16 : 65—79.

HIRSCH, E. D., Jr. **1983**

Beyond Canvention, în *New Literary History*, 14 : 389—397.

HJELMSLEV, LOUIS **1943**

Prolegomena to a Theory of Language, trans. F. J. Whitfield. Madison : University of Wisconsin Press, 1963.

HOFSTADTER, D. R., and D.C. DENNET **1981**

The Mind's I, New York : Bantam.

HOSPERS, JOHN **1946**

Meaning and Thruth in the Arts, Chapel Hill : University of North Carolina Press.

HOWELL, ROBERT **1979**

Fictional Objects : How They Are and How They Aren't, în *Poetics*, 8 : 129—178.

HRUSHOVSKI, BENJAMIN **1979**

The Structure of Semiotic Objects : A Three-Dimensional Model, în *Poetics Today*, 1. 1—2 : 363—376.

1984 a

Poetic Metaphor and Frames of Reference, în *Poetics Today*, 5. 1 : 5—43.

1981 b

Fictionality and Fields of Reference, în *Poetics Today*, 5. 2 : 227—51.

IHWE, JENS, AND H. RIESER **1979**

Normative and Descriptive Theory of Fiction : Some Contemporary Issues, în *Poetics*, 8 : 63—84.

INGARDEN, ROMAN

Studii de estetică, Editura Univers, București, 1978. În românește de Olga Zaicik. Studiu introductiv de Nicolae Vanina.

INWAGEN, PETER VAN **1977**

Creatures of Fiction, în *American Philosophical Quarterly*, 14 : 99—308.

JAKOBSON, ROMAN **1960**
Linguistics and Poetics, în *Style in Language*, ed. T.A. Sebeok. Cambridge : MIT Press.

KAPLAN, DAVID **1968**
Quantifying In, în *Synthèse*, 19 : 178—214.

KIRK, G. S. **1970**
Myth : Its Meaning and Function in Ancient and Other Cultures, Cambridge, Eng. : Cambridge University Press.

KÖRNER, STEPHEN **1973**
Individuals in Possible Worlds, în *Logic and Ontology*, ed. M. K. Munitz, New York University Press.

KRIPKE, SAUL, **1963**
Semantical Considerations on Modal Logic, în *Acta Philosophica Fennica*, 16 : 83—94.

1972 a
Naming and Necessity, în *Semantics of Natural Language*, ed. D. Davidson and G. Harman, Dordrecht : Reidel.

1972 b
Existence : Vacuous Names and Mythical Kinds, în *Unpublished paper.*

1979
Speaker's Reference and Semantic Reference, în *Contemporary Perspectives in the Philosophy of Language*, ed. P. A. French, T. E. Uehling, Jr., and H. W. Wettstein. Minneapolis : University of Minnesota Press.

LAMBERT, KAREL **1974**
Impossible Objects, în *Inquiry*, 17 : 303—334.

1976
On the Durability of Impossible Objects, în *Inquiry* 19 : 251—253.

1983
Meinong and the Principle of Independence, Cambridge, Eng.: Cambridge University Press.

LEBOWITZ, MICHAEL, **1984**
Creating Characters in a Story-Telling Univers, în *Poetics*, 13 : 171—194.

LE GOFF, JACQUES **1981**
La Naissance du purgatoire, Paris : Galimard.
LÉVI-STRAUSS, CLAUDE **1960**
L'Analyse morphologique des contes russes, in *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics,* 3 : 122—149.
1963
Structural Anthropology, trans. C. Jakobson and B. Grundfest Schoepf, New York : Harper.
LEWIS, DAVID **1969**
Convention, Cambridge : Harvard University Press.
1970
Anselm and Actuality, in *Nous,* 4 : 175—88.
1973
Counterfactuals, Cambridge : Harvard University Press.
1978
Truth in Fiction, in *American Philosophical Quarterly,* 15 : 37—46.
LEWIS, PHILIP **1982**
The Post-Structuralist Condition, in *Diacritics,* 12. 1 : 1—24.
LINSKY, LEONARD **1977**
Names and Descriptions, Chicago : University of Chicago Press.
LORD, ALBERT B. **1960**
The Singer of Tales, Cambridge : Harvard University Press.
LOUX, MICHAEL J., **ed. 1979**
The Possible and the Actual : Readings in the Metaphysics of Modality, Ithaca : Cornell University Press.
MAILLOUX, STEVEN **1982**
Interpretive Conventions : The Reader in the Study of American Fiction, Ithaca : Cornelll University Press.
MALCOLM, NORMAN **1951**
Knowledge and Belief, in *Knowledge and Belief,* ed. A. Phillips Griffiths, London : Oxford University Press, 1967.

MANLEY, LAWRENCE **1980**
Convention, 1500—1700. Cambridge : Harvard University Press.

MARGOLIS, JOSEPH **1963**
The Language of Art and Art Criticism. Detroit : Wayne State University Press.

1977
The Ontological Peculiarity of Works of Art, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 36 : 45—50.

1979
Literature and Speech Acts, in *Philosophy and Literature,* 3 : 39—52.

1980
Art and Philosophy, Atlantic Highlands : Humanities.

1983
The Logic and Structure of Fictional Narratives, in *Philosophy and Literature,* 7 ; 162—181.

1984
Philosophy of Psychology, Englewood Cliffs : Prentice Hall.

MARTIN, WALLACE **1983**
Introduction to J. Arac, W. Godzich, Martin, eds., *The Yale Critics : Deconstruction in America.* Minneapolis : University of Minnesota Press.

MARTÍNEZ-BONATI, FELIX **1981**
Fictive Discourse and the Structure of Literature, Ithaca : Cornell University Press.

1983
Towards a Formal Ontology of Fictional Worlds, in *Philosophy and Literature,* 7 : 182—195.

MEINONG, ALEXIS **1904**
On the Theory of Objects, in *Realism and the Background of Phenomenology,* ed. R. M. Chisholm, New York : Free Press, 1960.

MILLER, J. HILLIS **1980**
A Guest in the House : Reply to Shlomith Rimmon-Kenan's Reply, in *Poetics Today,* 2. 1b : 189—191.

MITCHELL, W. J. T. **1980**
Spatial Form in Literature : Toward a General Theory, in *Critical Inquiry,* 6 : 539—567.

MOORE, G. E. **1933**
Imaginary Objects, în *Aristotelian Society, Supplementary Volume*, 12 : 55—70.

NAGEL, THOMAS **1974**
What Is It Like To Be a Bat?, în *Philosophical Review*, 83 : 435—450.

NUSSBAUM, MARTHA **1983**
Fictions of the Soul, în *Philosophy and Literature*, 7 : 145—161.

OGDEN, C. K. **1932**
Bentham's Theory of Fictions, Patterson : Littlefield, 1959.

and I. A. RICHARDS **1923**
The Meaning of Meaning, New York : Harcourt.

OHMANN, RICHARD **1971**
Speech Acts and the Definition of Literature, în *Philosophy and Rhetoric*, 4 : 1—19.

1972
Instrumental Style : Notes on the Theory of Speech as Action, în *Current Trends in Stylistics*, ed. B. B. Kachru and F. W. Stahlke, Edmonton : Linguistic Research.

ONG, WALTER J. **1981**
Orality and Literacy : The Technologizing of the Word, London : Methuen.

OTTO, RUDOLF **1923**
The Sacred, trans. J. W. Harvey, London : Oxford University Press.

PARRY, ADAM, **ed. 1971**
Making of Homeric Verse : Collected Papers of Milman Parry, London : Oxford University Press.

PARSONS, TERENCE **1980**
Nonexistent Objects, New Haven : Yale University Press.

PASKINS, BARRIE **1977**
On Being Moved by Anna Karenina şi *Anna Karenina*, în *Philosophy*, 52 : 344—347.

PAVEL, THOMAS G. **1976**
La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille, Paris : Klincksieck.
1979
Phonology and Myth-Analysis, in *Text vs. Sentence*, vol. 2, ed. J. Petöfi, Hamburg : Buske.
1980
Le Sel de la terre, in *Revue de métaphysique et de morale*, 85 : 539—542.
1982
Plot-Structure and Style : Remarks on an Unstable Relationship, in *Canadian Review of Comparative Literature*, 9 : 27—45.
1985 a
Convention et représentation, in *Littérature*, 57 : 31—47.
1985 b
The Poetics of Plot : The Case of English Renaissance Drama, Minneapolis : University of Minnesota Press.
PIATELLI-PALMARINI, M., ed. **1980**
Language and Learning. The Debate Between Piaget and Noam Chomsky, Cambridge : Harvard University Press.
PLANTINGA, ALVIN **1974**
The Nature of Necessity, Oxford : Clarendon Press.
1976
Actualism and Possible Worlds, in *Theoria*, 42 : 139-160.
POLANYI, MICHEL **1958**
Personal Knowledge : Towards a Post-Critical Philosophy, Chicago : University of Chicago Press.
PRATT, MARY-LOUISE **1977**
Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse, Bloomington : Indiana University Press.
PRICE, H.H. **1934—35**
Some Considerations about Belief, in *Knowledge and Belief*, ed. A. Phillips Griffiths, London : Oxford University Press, 1967.
PRINCE, GERALD **1973**
A Grammar of Stories, The Hague : Mouton.
1982
Naratology, The Hague : Mouton.

1983

Worlds with Style, în *Philosophy and Literature*, 7 : 78—88.

PROP, VLADIMIR

Morfologia basmului, Editura Univers, București, 1978. În românește de Olga Zaicik. Studiu introductiv de Nicolae Vanina.

Rădăcinile istorice ale basmului fantastic, Editura Univers, București, 1973. Traducere de Radu Nicolau. Prefață de Nicolae Roșianu.

1966

Study of the Folktale : Structure and History, în *Dispositio*, 1 (1976) : 277—92.

PUTNAM, HILARY **1960**

Minds and Machines, retipărit în *Mind, Language and Reality : Philosophical Papers*, vol. 2, Cambridge University Press, 1975.

1965

How Not To Talk about Meaning, în *Mind, Language and Reality*.

1967

The Nature of Mental States, în *Mind, Language and Reality*.

1970

Is Semantics Possible ?, în *Mind, Language and Reality*.

1973

Meaning and Reference, în *Journal of Philosophy*, 70 : 699—711.

1975

The Meaning of'Meaning, în *Mind, Language and Reality*.

1980

What Is Innate and Why : Comments on the Debate, în *Language and Learning*, ed. M. Piatelli-Palmarini, Cambridge : Harvard University Press.

1983

Is There a Fact of Matter About Fiction ? în *Poetics Today*, 4.1 : 77—82.

1984

The Craving for Objectivity, în *New Literary History*, 15 : 229—239.

QUINE, WILLARD V. **1936**

Truth by Convention, în *Philosophical Essays for A. N. Whitehead*, ed. O. H. Lee, New York : Longmans.

1969

Ontological Relativity and Other Essays, New York : Columbia University Press.

RABINOWITZ, PETER J. **1980**

What's Hecuba to Us'. The Audience' s Experience of Literary Borrowing, în *The Reader in the Text : Essays on Audience and Interpretation*, ed. S. Suleiman and I. Crosman, Princeton : Princeton University Press.

1985

The Turn of the Glass Key : Popular Fiction as Reading Strategy, în *Critical Inquiry*, 11 : 418—431.

RADFORD, COLIN, AND M. WESTON **1975**

How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina ?, în *Aristotelian Society Supplementary Volume*, 49 : 67—93.

REEVES, CHARLES ERIC **1982**

Convention and Literary Behaviour, în *The Structure of Literary Process. Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodicka*, ed. P. Steiner, M. Cervenka, and R. Vroom, Amsterdam : Benjamins.

RESCHER, N. **1976**

The Ontology of the Possible, în *Logic and Ontology*, ed. M. Munitz, New York : New York University Press.

RICHARDS, I. A.

Principii ale criticii literare, Editura Univers, București, 1974. În românește de Florica Alexandrescu. Cuvînt înainte de Anca Roșu.

RICOEUR, PAUL **1982**

Temps et récit, Paris : Seuil. English trans. *Time and Narrative*, Chicago : University of Chicago Press, 1984.

1984

La Configuration dans le récit de fiction (Temps et récit, 2), Paris : Seuil.

RIESER, HANNES **ed. 1982**

Semantics of Fiction, in *Poetics*, 11 : 63—84.

RIFFATERRE, MICHAEL **1978 a**

Semiotics of Poetry, Bloomington : Indiana University Press.

1978 b

L'Illusion référentielle, in *Littérature et réalité*, ed. R. Barthes et al., Paris : Seuil. 1980.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH **1980**

Deconstructive Reflections on Deconstruction, in *Poetics Today*, 2. 1b : 185—188.

1983

Narrative Fiction : Contemporary Poetics, London : Methuen.

RORTY, RICHARD **1979**

Is There a Problem about Fictional Discourse ?, in *Consequences of Pragmatism (Essays, 1972—1980)* Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982.

ROSEBURY, B. J. **1979**

Fiction, Emotion and 'Belief : A Reply to Eva Schaper, in *British Journal of Aesthetics*, 19 : 120—130.

ROUGEMONT, DENIS DE 1939

Love in the Western World, trans. M. Belgion, New York : Harper, 1974.

ROUTLEY, RICHARD **1979**

The Semantical Structures of Fictional Discourse, in *Poetics*, 8 : 3—30.

1980

Exploring Meinong's Jungle, Canberra : Philosophy Department, Australian National University, Monograph 3.

RUSSELL, BERTRAND **1905 a**
Review of A. Meinong's *Untersuchungen zur Geenstandstheorie und Psychologie. Mind,* 14 : 530—538.
1905 b
On Denoting, in *Logic and Knowledge,* ed. R.C. Marsh. London : Allen and Unwin.
1957
Mr. Strawson on Referring, in *Mind,* 66 : 385—389.
RYAN, MARIE-LAURE **1980**
Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure, in *Poetics,* 8 : 403—422.
1984
Fictions as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue, in *Style,* 18 : 121—139.
The Modal Structure of Narrative Universe, in *Poetics Today.*
Forthcoming.
RYLE, GILBERT **1933**
Imaginary Objects, in *Aristotelian Society, Supplementary Volume,* 12 : 18—43.
SCHAPER, EVA **1978**
Fiction and the Suspension of Disbelief, in *British Journal of Aesthetics,* 18 : 31—44.
SAUSSURE, FERDINAND de **1916**
Course in General Linguistics, trans. W. Baskin, New York : McGraw-Hill, 1966.
SCHMIDT, SIEGFRIED J. **1980**
Fictionality in Literary and Non-Literary Discourse, in *Poetics,* 9 : 525—546.
1984
The Fiction Is That Reality Exists, in *Poetics Today,* 5.2(1984) : 253—274.
SCHOLES, ROBERT **1984**
Structuralism in Literature, New Haven : Yale University Press.
SCHUTZ, A. **1962**
On Multiple Realities, in *Collected Papers,* vol. 1, The Hague : Nijhoff.

SCHWARTZ, STEPHEN P. **ed. 1977**
Naming, Necessity and Natural Kinds, Ithaca : Cornell University Press.
SEARLE, JOHN **1958**
On Proper Names, în *Mind*, 67 : 166—173.
1969
Speech Acts, London : Cambridge University Press.
1975 a
Indirect Speech Acts, în *Speech Acts (Syntax and Semantics*, 3), ed. P. Cole and J.L. Morgan, New York : Academie Press.
1975 b
The Logical Status of Fictional Discourse, în *New Literary History*, 6 : 319—32.
1979
Metaphor, în *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, London : Cambridge University Press.
SHANK, R. C., and R. P. ABELSON **1977**
Scripts, Plans, Goals, and Understanding, Hillsdale : Erlbaum.
SIBLEY, FRANK **1959**
Aesthetic Concepts, în *Philosophical Review*, 68 : 421—450.
SKULSKY, HAROLD **1980**
On Being Moved by Fiction, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39 : 5—14.
ŞORA, MICHEL **1947**
Du Dialogue intérieur : Fragment d'une anthropologie métaphyhisique, Paris : Gallimard.
1978
Sarea pămîntului, Bucureşti : Cartea Românească.
SPARSHOTT, F. E. **1967**
Truth in Fiction, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 26 : 3—7.
STALNAKER, ROBERT C. **1976**
Possible Worlds, în *Nous*, 10 : 65—75.
STEINER, PETER **1984**
Russian Formalism : A Metapoetics, Ithaca : Cornell University Press.

STERNBERG, MEIR **1978**
Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction, Baltimore : John Hopkins University Press.

1983
The Bible's Art of Persuasion : Ideology, Rhetoric and Poetics in Saul's Fall, în *Hebrew Union College Annual*, 54 : 45—82.

STOLL, E.E. **1933**
Art and Artifice in Shakespeare, Cambridge, Eng. : University Press.

STRAWSON, P. F. **1956**
On Referring, în *Essays in a Conceptual Analysis*, ed. A. Flew, Houndmills Basingstoke : Macmillan.

1964
Identifying Reference and Truth-Value, în *Theoria*, 30 : 96—118.

SULEIMAN, SUSAN **1980**
Introduction to S. Suleiman and I. Crosman, eds., *The Reader in the Text : Essays on Audience and Interpretation*, Princeton : Princeton University Press.

1983
Authoritarian Fictions : The Ideological Novel as a Literary Genre, New York : Columbia University Press.

SUMMERS, M., ed. **1966**
Shakespearian Adaptations, New York : Haskel.

THIBAUDET, ALBERT **1936**
Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, Paris : Stock.

TODOROV, TZVETAN
Poetica. Gramatica „Decameronului". Editura Univers, București, 1975. Traducere și studiu introductiv de Paul Miclău.

1971
The Poetics of Prose, trans. R. Howard, Ithaca : Cornell University Press.

1977
Les Genres du discours. Paris : Seuil.

1984

Le Langage poétique (Les Formalistes russes), în *Critique de la critique*, Paris : Seuil.

TOMPKINS, JANE P. **1980**

Introduction to J. Tompkins, ed. *Reader-Response Criticism*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.

TURNER, VICTOR **1980**

Social Dramas and Stories about Them, în *On Narrative*, ed. W.J.T. Mitchell, Chicago : University of Chicago Press.

VAIHINGER, HANS **1911**

The Philosophy of „As If", trans. C. K. Ogden, 2nd ed., London : Routledge, 1965.

Versus, 17 **1977**

Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle.

Versus, 19/20 **1978**

Semiotica testuale : Mondi possibili e narratività.

VIO, TOMMASO de [CAJETAN]

The Analogy of Names and the Concept of Being, trans. E.A. Bushinski and H.J. Koren. Pittsburgh : Duquesne University Press, 1953.

VON WRIGHT, G. H. **1966**

The Logic of Action — A. Sketch, în *The Logic of Decision and Action*, ed. N. Rescher, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.

WALTON, KENDALL **1970**

Categories of Art, în *Philosophical Review*, 79 : 334-367.

1978 a

How Remote Are Fictional Worlds from the Real World ? în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37 : 11—23.

1978 b

Fearing Fictions, în *Journal of Philosophy*, 75 : 5—27.

1980

Appreciating Fiction : Suspending Disbelief or Pretending Belief ?, în *Dispositio*, 5.13—14 : 1—18.

1983 a
Fiction-Making and Styles of Fictionality, in *Philosophy and Literature*, 7 : 78—88.

1983 b
Review of N. Wolterstorff, Works and Worlds of Art. Journal of Philosophy, 80 : 179—183.

1984
Do We Need Fictional Entities? Notes Toward a Theory, in *Aesthetics : Proceedings of the Eighth International Wittgenstein Symposium*, Vienna : Hölder-Pichler-Temsky.

WEBER, MAX. **1922**
The Sociology of Religion, trans. E. Fishoff, Boston : Beacon Press, 1963.

WEITZ, MORRIS **1956**
The Role of Theory in Aesthetics, in *Phylosophy Looks at the Arts*, ed. J. Margolis. Philadelphia : Temple University Press, 1978.

WHITE, ALAN R. **1957**
On Claiming to Know, in *Knowledge and Belief*, ed. A. Phillips Griffith, London : Oxford University Press, 1967.

WILLIAMS, BERNARD **1968**
Imagination and the Self, in *Studies in the Philosophy of Thought and Action*, ed. P.F. Strawson, New York : Oxford University Press.

WIMSATT, W. K., Jr., and M. C. BEARDSLEY **1949**
The Affective Fallacy, in *Sewanee Review*, 57 : 458—488.

WINNER, ELLEN **1982**
Invented Worlds : The Psychology of the Arts, Cambridge : Harvard University Press.

WITTGENSTEIN, LUDWIG von **1918**
Tractatus Logico-Philosophicus, trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness, London : Routledge.

1953
Philosophical Investigations, New York : Macmillan.

WOLTERSTORFF, NICHOLAS **1976**

Worlds of Works of Art, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35 : 121—132.

1980

Worlds and Works of Art, New York : Oxford University Press.

WOODS, JOHN **1974**

The Logic of Fiction, The Hague : Mouton.

1982

Animadversions and Open Questions, Reference, Inference and Truth in Fiction, in *Poetics*, 11 : 553—562.

and T. G. PAVEL, eds. **1979**

Formal Semantics and Literary Theory, in *Poetics*, 8 : 1—268.

WOOZLEY, A. D. **1952—53**

Knowing and Not Knowing, in *Knowledge and Belief*, ed. A. Phillips Griffiths, London : Oxford University Press, 1967.

ZUMTHOR, PAUL **1983**

Introduction à la poésie orale, Paris : Seuil.

INDEX

A

Aarne, Antti, 149
Abordarea lui al-Mu'tasim (The Approach to al-Mutasim), 154, 155 adevăr : în lumile ficționale, 21 ; factual *vs.* mitic, 66, 129 ; fundamental *vs.* probabilistic, 130
Adolphe, 171
Afinități elective (The Elective Affinities), 210
Alegerea Sofiei (Sophie's Choice), 146, 147, 148
alegoria (allegory), 97, 98, 132, 133, 136
Aleph, 117, 138, 158, 159
alternativitate (alternativeness), relația de, 70, 71, 72
analogia existenței (analogy of being), 99
Anna Karenina, VI, 31, 40, 51, 52, 89, 90, 239
Antoniu și Cleopatra (Antony and Cleopatra), 160, 181
de Aquino, Toma, 167
Archimboldo, 157
Arden din Feversham, 211
Arghezi, Tudor, 50
Aristotel, 38, 39, 74
Arnold, Keith, XXV
Artaud, Antonin, 236
Așteptîndu-l pe Godot (Waiting for Godot), 221
Austen, Jane, 206
Austin, J. L., 29, 30
Avellaneda, Alonzo, Fernandez de, 57, 104

B

Bacon, Francis, 54
Baiazid (Bajazet), 220
Balzac, Honoré de, XV, 47, 102, 144, 167, 168, 171, 174, 175, 176, 179, 191, 239
Barthes, Roland, 71, 130, 161, 221
Bataille, Georges, 152
Beckett, Samuel, 154, 169, 221
Béguin, Albert, 174, 175
Bellow, Saul, 146
Bérénice, 220
Berger, Peter, 93
Bernanos, Georges, 150
Biblioteca din Babel (The Library of Babel), 95, 138
Bilciul deșertăciunilor (Vanity Fair), 153, 169
Bloomfield, Morton, XXV
Böll, Heinrich, 156
Booth, Wayne, 165
Borges, George Luis, XIII, 80, 95, 127, 138, 154, 158, 159, 182, 187
Brăiloiu, Constantin, 125
Bremond, Claude, 219
Britanicus (Britannicus), 219
Brontë, Charlotte, 147, 206
Büchner, Georg, 152
Buna-Vestire (L'Annonce faite à Marie), 150, 151

C

Caillois, Roger, 93
Caragiale, I. L., IX
Castelul, 153, 240
Căderea (La Chute), 171
Călătoriile lui Gulliver (Gulliver's Travels), 147, 148
Căpcăunul (Le Roi des Aulnes), 186
Cărăbușul de aur (The Golden Bug), 199
Cehov, Anton, 154, 211
Cei trei mușchetari (The Three Muscketeers), 48
Cervantes, Miguel de, 47, 88, 100, 101, 104, 187
Cidul *(Le Cid)*, 131, 222
Cititorul și naratorul ficționali, 138—145
Cîntec despre oastea lui Igor (Song of Igor), 131
Clarke, Arthur, C., 164
clasicism, 193
Claudel, Paul, 150, 151
Coeforele, 130

Cohn, Dorrit, 165
combinatorismul (combinatorialism), 137, 138, 139
Comedia umană (La comédie humaine), 166, 176
comentarii metanarative (metanarrative comments), 144
completitudine (completeness), a lumilor ficționale, 178, 179 *vezi și* incompletitudine (incompleteness).
Conan Doyle, Arthur, 143, 152
concepte estetice (aesthetic concepts), 213—214 ; definiția extensională a (extentional definition of), 214—217
convenție (convention) 185—232 ; semiotică, 191 ; conventionalism clasic, 192 ; după Hume și Lewis *vs.* Saussure, 195—202 ; *vs.* jocuri de coordonare (games of coordination), 203 ; de ficționalitate (of fiction), 203—212 ; constitutivă, 204—206 ; preconvenții, 204, 205 ; reprezentate (represented), 209—210 ; ca ipoteze ale lumii ficționale (as hypotheses of fictional world), 211—212. *Vezi și* jocuri de coordonare.
Cordovero, Moise, 105
Cornea, Paul, XVIII, XXVII, 3
Corneille, Pierre, 154, 209, 232
Creațiunea (The Creation), 235, 236
Creswell, M. J., 156, 157
Crima din catedrală (Murder in the Cathedral), 150
Curtius, E. R., 193, 194

D

Dansul morții (The Dance of Death), 211, 221
Dante, XIII, 165, 167, 241
Danto, Arthur C., 94
deconstrucționism (deconstructionism), 3
defamiliarizare (defamiliarization), 126, 127
Derrida, Jacques, 42, 199, 200

Descartes, 36, 37
descriere : definită, 20 ; 21, literară, 169, 239
Dialogul Carmelitelor (Le Dialogue des Carmélites), 150
Dickens, Charles, 17, 19, 23, 30, 46, 47, 59
Diderot, Denis, 183
diferență (difference) între lumi ficționale și lumi reale (between fictional and actual worlds), 138—146, 173, 176
dimensiunea lumilor ficționale, 154—173 ; dimensiunile textului, 154, 159—173 ; maximală, 154, 162
discurs : analiză, 6, 7 ; literar, 36—37 ; narativ, 143, 144
distanță : de lumile ficționale, 138—154 ; „obiectivă", 151 ; percepută, 151 ; optimă, 162, 237, 238
Divina Comedie, 166, 167, 180
Doamna Bovary (Madame Bovary), 166
Doamna Edwarda (Madame Edwarda), 152
Doctor Faustus, 37, 136, 144, 177
Documentele postume ale Clubului Pickwick (The Pickwick Papers), 17, 19, 23, 26, 39, 43, 47, 87, 97
Don Quijote, 47, 87, 88, 100, 101, 103, 104, 139, 155, 180, 182, 183, 187
Donnelan, Keith, 40, 41, 52, 63, 68
Doré, Gustave, 120
Dorfman, Eugene, 130
Dostoievski, Feodor, 56
Douglas, Mary, 184, 185
dramă : greacă, 130, 131 ; medievală : 181 ; Renaștere, 159—160, 181—186 ; clasică franceză, 159—160 și rituală, 240
Drumul Flandrei (La Route de Flandre), 167
Dumas, Alexandre, 48
Durras, Marguerite, 234
Dutescu, Dan, 134—135

E

Eco, Umberto, XXV, 231
economii culturale (cultural economies), 144—152, 163 ; *vezi și* eco-

nomia imaginarului (the economy of the imaginary).
economia imaginarului, 146—153 ; 223—240 ; autonomă *vs.* nostalgică (self-contained *vs.* nostalgic), 150—151 ; restricții (constraints), 236
Educația sentimentală (L'Education sentimentale), 102
Electra, 130, 131
Eliade, Mircea, 93, 125, 126
Eliot, T. S., 150, 193, 194
emergență (emergence), 94
enunțuri contrafactuale (counterfactuals), 57, 58, 59, 141, 143
epistemologie : versiuni ale lumilor, 3 ; neokantiană, 121
erou (ego), ficțional, 138, 139, 144, 145, 148
Eschil, 87, 88, 152
estetică, XV
estetica și poetica formalistă, 118 ; formalismul rus, 126, 171, 194
Euripide, 87, 130, 131, 132, 152, 216
Evans, Gareth, 68, 90, 93

F

Fata cu ochii de aur (La Fille aux yeux d'or), 47
Fedra (Phèdre), 161 170
Femeia la treizeci de ani, 48
ficțiune : și filosofia analitică, 1 ; și semantica formală, 3 ; abordare internă *vs.* externă, 21, 50, 69, 71 ; limite ale 25, 132—138 ; și sacrul, 98 ; și istoria culturii, 163 ; legături psihologice, 140 ; caracterizare pragmatică și semantică, 235 ; privire funcțională asupra, 236—244 ; relevanța, 240
ficționalitatea, ca variabilă istorică, 131
Fielding, Henry, 173
ființă (being) ; grade ale (degrees of being), 49, 50 ; analogia existenței (analogy of being), 99
filosofia ficțiunii : segregaționism, 18, 19, 42, 69, 132, 133 ; integraționism, 18, 19, 42, 43, 52 ; probleme meta-

fizice, 19, 32, 29, 122; probleme demarcaționale, 19, 22, 25, 30, 124; probleme instituționale, 19, 22; segregaționism clasic, 20—27; segregaționism discursiv, 31
Flaubert, Gustave, 102
fonologism, 4, 6
Fontenelle, Bernard, Le Bovier de, 225
Fostul și viitorul rege (The Once and Future King), 101, 103
Fowles, John, 144
Frank, Joseph, 165
Frege, Gottlieb, 1
Frye, Northrop, 148, 149
funcționalism, 236—242

G

Gabriel, Gottfried, 29, 30, 31, 32
Galsworthy, John, 179
du Gard, Roger Martin, 179
Gargantua, 120
Genette, Gérard, 165, 243
Gloss, 33
Godzich, Wlad, XXV, 246
Gogol, Nikolai, 177
Goodman, Nelson, 121, 234, 245
gramatică generativ-transformațională (transformational-generative grammar), 15
gramatica textului, 14
Greimas, A. J., 8
Grice, P. H., 30

H

Hamlet, 51, 53, 55, 56, 102, 120
Haydn, Joseph, 225, 228
hecceitate (haecceity), 58
Hegel, G. W. F., 20, 138, 223
Herzog, 146, 147
Herrenstein-Smith, Barbara, VIII, 29, 202, 203
Hjelmslev, Louis, 12, 189, 190
Holmes, Sherlock, 51, 52, 73, 74, 78, 80, 123, 142, 143, 152
Hoffman, E.T.A., 144
Homer, 63, 64
Howell, Robert, 51, 52, 78
Humboldt, W. von, 189
Hume, David, 195, 196, 197, 199

I

Ibsen, Henrik, 221
Ifigenia în Taurida (Iphigenia in Tauris), 216
Inchizitorul (L'Inquisitoire), 178
Infernul, XIIII
Iosif și frații săi (Joseph and his Brothers), 150

Î

În căutarea Sfîntului Graal (The Quest of the Holy Graal), 133, 137, 147, 148, 159, 167
Îmblînzirea scorpiei (The Taming of the Shrew), 103, 134
În căutarea timpului pierdut (Remembrance of Things Past), XIV, 150, 155, 170, 208, 239

J

Jakobson, Roman, 193
James, Henry, 240
Jane Eyre, 147, 206, 207
Jean-Paul, 148
Jung, Carl, 4

K

Kafka, Franz, 137, 153, 178, 240
Kanyo, Zoltan, XXV
Kaplan, David, 52, 62
Kipling, Rudyard, 154
Körner, Stephen, 155
Kripke, Saul, 52, 55, 57, 58, 70, 73, 74, 81, 83
Kyd, Thomas, 134

L

Lacan, Jacques, 36
Laclos, Pierre Choderlos de, 171
La Fayette, Madame de, 87
La răscruce de vînturi (Wuthering Heights), 207
lectură, 76, 117—118 ; critica orientată către cititor, 3 ; cititorul ideal, 76, 214 ; și lumi posibile, 76, 77 ; căi referențiale care duc spre lumi ficționale, 119—122 ; 171—173 ; jocuri de coordonare, 203—206 ; naivă și sofisticată, 203—206

Legături periculoase *(Les Liaisons Dangereuses)*, 156, 171
Le Goff, Jacques, 169
Leibniz, G. W., 70, 71
Lem, Stanislas, 164
Leroux, Georges, XXV
Levi-Strauss, Claude, VII, 4, 10, 12, 246
Levițchi, Leon, 128
Lewis, David, VIII, 89, 146, 195, 196, 197, 199
limite (borders), 25, 122, 138
Litera stacojie (The Scarlet Letter), 239
Livada cu vișini, 22
Lord, Albert, 201
Loterie în Babilon (The Lottery in Babylon), 171, 172
Lovitura de grație (Le coup de grâce), 171
lumi : definiție, 81—87, 155 ; reale, 83, 122 ; sacre, 83, 101, 103 ; reale *vs.* ficționale, 183—185 ; ale operelor de artă, 87, 101, 103 ; distanța între lumile reale și ficționale, 128—152 ; similaritate între, 130 ; mărimea, 136—145 ; incompletitudine, 146—158 ; pluralitate, 197 ; *vezi și* lumi posibile ; univers
lumi ficționale : completitudine și coerență (completeness and consistency), 165 ; deschidere către informație extratextuală (openness to extratextual information, 166 ; anvergură (scope), 166—168 ; preconvenții, 206—219 ; *vezi și* lumi, lumi posibile, universuri.
lumi posibile (possible worlds), 52, 69—81 ; definiție, 81 ; omogen *vs.* eterogen, 155

M

Macbeth, 51, 122, 177, 181, 184
Maestrul și Margareta, 142
Mahler, Gustav, 240
Malcolm, Norman, 34
Malone murind (Malone Dies), 154, 166
de Man, Paul, 71

Mann, Thomas, 34, 40, 144, 150, 167, 210
Manon Lescaut, 167
marginalitate *vs.* seriozitate, 41—44
Margolis, Joseph, 94, 132
Marlowe, Christopher, 127, 128, 136, 177, 181, 187, 220
Meinong, Alexis, VIII, 45, 46, 48, 49, 50, 69
Melville, Herman, 169
metrica, drept convenție, 204—205
Miller, Henry, 137
mituri, 64, 65, 89, 242 ; referința la ființe mitice, 64 ; mitificare (mythification), 126, 127, 128
Mîndrie și prejudecată (Pride and Prejudice), 206
Moartea la Venezia, 154
Moartea regelui Arthur, 167
Moby Dick, 239
Mociornița, Maria, XXVII
modele : fonologic, 5, 6 ; modele formale în literatură, argumentul „în pană" (breakdown argument), 28, 44
Molloy, 102, 103, 167
moduri ficționale, 146, 147; economii culturale, 145—153 ; mimetic inferior (low mimetic), 149 ; ironic, 149
Munster, Sebastian, 124
Muntele vrăjit, 40, 167, 168
Murdoch, Iris, 144
Musil, Robert, 40

N

narativ : poetică, 5, 6 ; structuri, 7 ; aglomerare, 169 ; tempo, 169—170 ; domenii, 170 ; orchestrație, 170 ; a povesti și a înscena (telling and showing), 171 ; convenții, 204—206
narațiunea înserată (embedded narrative), drept convenție, 207
Neastîmpăr (Le Diable au corps), 171
Nerval, Gérard de, 144
Nietzsche, Friederich, 167
nihilism și nostalgie, 224 ; sisteme nostalgice, 150, 151

Nora (A Doll's House, 211
Noua critică *(New critics),* 118
nume proprii, 24, 53 ; teoria cauzală, 51—53 ; teoria abrevierii, 53, 54, 61 ; aspecte structurale, 54, 55 ; aspecte istorice, 54, 55, 62 ; lanțuri istorice, 58—62 ; teoria grupului, 57, 58, 61 ; desemnatori rigizi, 61, 62 ; „obstacole" în istoria, 64, 67, 68

O

obiecte ficționale, 46—47
obiecte : meinongiene, 78 : imposibile, 158
Oedip, 3, 10, 11, 12, 124, 154
Ohmann, Richard, 28, 29
Omul (Everyman), 96
Omul fără calități (The Man Without Qualities), 50, 170
ontologie : diferențiată, 49, 50 ; a ficțiunii, 74, 75 ; primară și secundară, 98 ; dual, 116
Ornea, Z., XXVII
Othello, 54
Otto, Rudolf, 93, 99

P

Parry, Milman, 201
Parson, Terence, VIII, 45, 46, 47, 48, 49, 51
Patul lui Procust, VI
Péguy, Charles, V
peisaje ficționale, 225—236, *vezi și* economia imaginarului
Persiles și Sigismunda, 87
personaj (character) : literar, 8 ; ficțional, 40, 73—74
Pinget, Robert, 169, 178
Plantinga, Alvin, 58, 81, 82, 155, 162
Platon, 37
Plutarch, 48
Poe, Edgar, Allen, 199
Poetica (Poetics), 74
poetica entuziasmului (poetics of enthusiasm), 36—37
Portret de grup cu doamnă (Portret of Group with Lady), 156

poveşti populare, 9, 149, 241
povestire, *vs.* discurs, 4
Price, H.H., 34
principiul distanţării minime, 143, 144, 145
principiul relevanţei, 238
Prinţesa de Clèves (La Princesse de Clèves), 77, 171
Prinţul Negru (The Black Prince), 144
Procesul (The Trial), 137, 178
Propp, Vladimir, 9, 10
Proust, Marcel, 51
Purgatoriul, 164
Putnam, Hilary, 34, 52, 65, 85

Q

Quine, W. V., 41, 85, 195, 196

R

Rablais, François, 120, 173
Racine, Jean, 47, 161, 170
Război şi pace, 144
referinţă, 1, 2, 7, 41, 83, 117 ; *vezi şi* nume proprii, teoria cauzală.
Regele Lear (King Lear), 56, 160, 170, 181, 211
Rendez-vous cu Rama (Rendez-vous avec Rama), 164
Richards, Ivor, Armstrong, 22
Riffaterre, Michael, 193, 194, 195
Robbe-Grillet, Alain, 225
roman, 118, 137, 169, 171, 179, 206, 208, 225, 239—240
de Rougemenont, Denis, 139
Routley, Richard, 50, 245
Russell, Bernard, 1, 22, 23, 24, 31, 50
Ryan, Marie-Laure, XII, 141, 142, 143, 144, 145, 146
Ryle, Gilbert, 23, 25, 50

S

Sabato Ernesto, 249
de Saussure, Ferdinand, 4, 195, 197, 246
Scene din viaţa pariziană (Scènes de la vie parisienne), 102

Schiller, Friedrich, 140
Schmidt, S.J., VIII
Schopenhauer, Arthur, 166
Scufița roșie (Little Red Riding Hood), 96
Searle, John, XII, 29, 30, 31, 32, 40, 43, 85, 96, 144, 245
semantică : literară, 14 ; modală, 70 ; a tragediei, 212—222
semn, lingvistic, 3, 187—188
Shakespeare, 48, 54, 56, 57, 74, 79, 181, 183, 209, 211
Simon, Claude, 169
Solaris, 164
Sorel, Charles, 141
Soția locotenentului francez (The French Lieutenant's Woman), 144
Sparshott, F.E., 97
Splendoarea și mizeria curtezanelor (Splendeur et misères des courtisanes), 171
Stoll, E. E., 211
Strauss, Richard, 240
Strawson, P. R., 22
stress, ontologic, 234
Strigoii (Ghosts), 220
Strindberg, August, 221
structuralism : și semantică literară, 3—14 ; și studii mitologice, 4, 5 ; și metodologie, 4, 5 ; fundamentalismul semantic, 5, 10—12 ; mitocentrism (mythocentrism), 5—10 ; credința în centralitatea textelor, 26
structură *vezi* univers
structură model, 71, 72
Styron, William, 146, 224
Sue, Eugène, 102
Suferințele tînărului Werther, 139, 210
Suflete moarte, 181
Suleiman, 3

Ș

Șora, Mihai, XXVII

T

Tamerlan cel Mare (Tamburlaine), 127, 128, 181, 182, 183, 184, 187, 220
Tatăl (The Father), 211
Tate, Nahum, 56, 57

text : centralitate, 3, 10, 11 ; text închis, 13, 27 ; colecție de propoziții, 20 ; dimensiuni, 154 ; căi referențiale către lumi ficționale, 120—122, 172—173 ; eteronomie (heteronomy), 116; dimensiuni, în funcție de mărimea lumilor ficționale, 156—161 ; deschidere către informația extratextuală, 161—162 ; densitate referențială, 167—173 ; densitate relativă, 162
teoria actelor de vorbire, 3, 28—40, 144 ; reguli pentru asertare, 30—35, 42 ; simulat, 31, 32, 41, 42, 144, 145 ; indirect, 30 ; serios, 31 ; și ficțiunea, 37
Thibaudet, Albert, 174, 175
Thompson, Stith, 149
Tolstoi, Lev, 89, 144, 172
Tom Jones, 153, 169
Tompkins, 3
Tournier, Michel, 186, 187
Tourneur, Cyril, 221
tragedie : greacă, 130 ; a Renașterii, 133—136, 159—161, 170, 214—216 ; clasică franceză, 159—161, 170, 214—216 ; a secolului XX, 151—152, 210 ; semantica 212—223 ; și mit, 217 ; și narațiuni epice, 189 ; ca sistem auto-regulator, 221 ; ca ipoteză asupra lumii, 221—222
Tragedia spaniolă (Spanish Tragedy), 103, 134
tramă narativă (plot), 5, 86 ; mișcări, 169—170
Transfigurarea locului comun (Transfiguration of the Commonplace), 94
Tristan, 210
Tunelul (The Tunnel), 239
Turner, Victor, 210

U

univers : definiție, 83, 84, 85, 86, 100 ; indescriptibil, 96 ; ultrameinongian, 84, 159 ; structuri simple (fl t), 87—89, 230 ; duale, 89—90, 91—92, 98 ; complexe, 91 ; proeminente, 92—99, 99—104, 144—145, 218 ; structuri duale creatoare și conserva-

toare, 92. *Vezi și* jocuri de-a „ce-ar fi"; lumi; lumi posibile.
d'Urfé, Honoré, 137
utopie, 183—186

V

Viața nouă (Vita Nuova), 165
Van Dijk, T. A., VIII, XXV
Vivaldi, Antonio, 241
vorbitorul, creator al discursului, 31, 32—36

W

Wagner, Richard, 240
Walton, Kendall, X, XXV, 21, 89, 90, 91, 139, 140, 141, 145, 146
Weber, Max, 93
Weits, Morris, 213, 214, 215
White, Alan, 34
White, T. H., 101
Whorf, Benjamin Lee, 213
Wittgenstein, Ludvig von, 1
Woods, John, 46, 53, 54, 245
Wozley, A. D., 34
Woyzzek, 152
Wright, Georg von, 219

Z

Zile fericite (Happy Days), 169
Zola, Emile, XV, 179
Zumthor, Paul, 201

CUPRINS

Un ghid al escapadelor în imaginar . . . V
Curriculum vitae XIX

Prefața autorului la ediția engleză . . XXIII
Prefața autorului la ediția română . . XXVII

1. *Dincolo de structuralism* 1

Structuralismul și semantica literară . . 3
Pentru o teorie referențială a ficțiunii . 14

2. *Ființe ficționale* 17

Segregaționismul clasic 20
Teoria actelor de vorbire despre ficțiune . . 28
Despre seriozitate și marginalitate 41
Teoriile meinongiene 45
Ființele ficționale și teoria cauzală a numelor . 51

3. *Lumi proeminente* 69

Lumi posibile 69
Lumi și cărți despre ele. O primă abordare . . 81
Jocul de-a „ce-ar fi": Structuri duale 88
Structuri proeminente: religioase și ficționale . . 92
Structuri proeminente. Reprezentarea lor în ficțiune 99

De la lumi la texte : complicații și legende 104
Cele trei aspecte ale ficționalității . . . 116

4. *Limită, Distanță, Mărime, Incompletitudine* . . 118

Limitele ficțiunii : mitificare și expansiune ficțională 122
Diferență și distanță 138
Moduri ficționale și economii culturale . . . 146
Dimensiunea lumilor ficționale 154
Lumi incomplete, emoții rituale 173

5. *Convenții* 187

Convenționalismul clasic 192
Convenția după Hume și Lewis, *versus* convenția saussureiană 195
Convențiile ficțiunii 202
Semantica tragediei 212

6. *Ecônomia imaginarului* . . . 223

Peisaje ficționale 225
O privire funcțională asupra ficțiunii . 236

Note 245

1. Dincolo de structuralism . . 245
2. Ființe ficționale 248
3. Lumi proeminente 251
4. Limită, distanță, mărime, incompletitudine 253
5. Convenții 255
6. Economia imaginarului 257
7. Referințe critice 259

Index 283

Lector : GABRIELA OMÂT
Tehnoredactor : VASILE CIUCĂ

Tiparul executat sub comanda nr. 59
la I. P. „Filaret", str. Fabrica de chibrituri
nr. 9—11, București
România

Scanare și prelucrare digitală

de

Anonim

și

CAT Graur

Antwerpen 2026